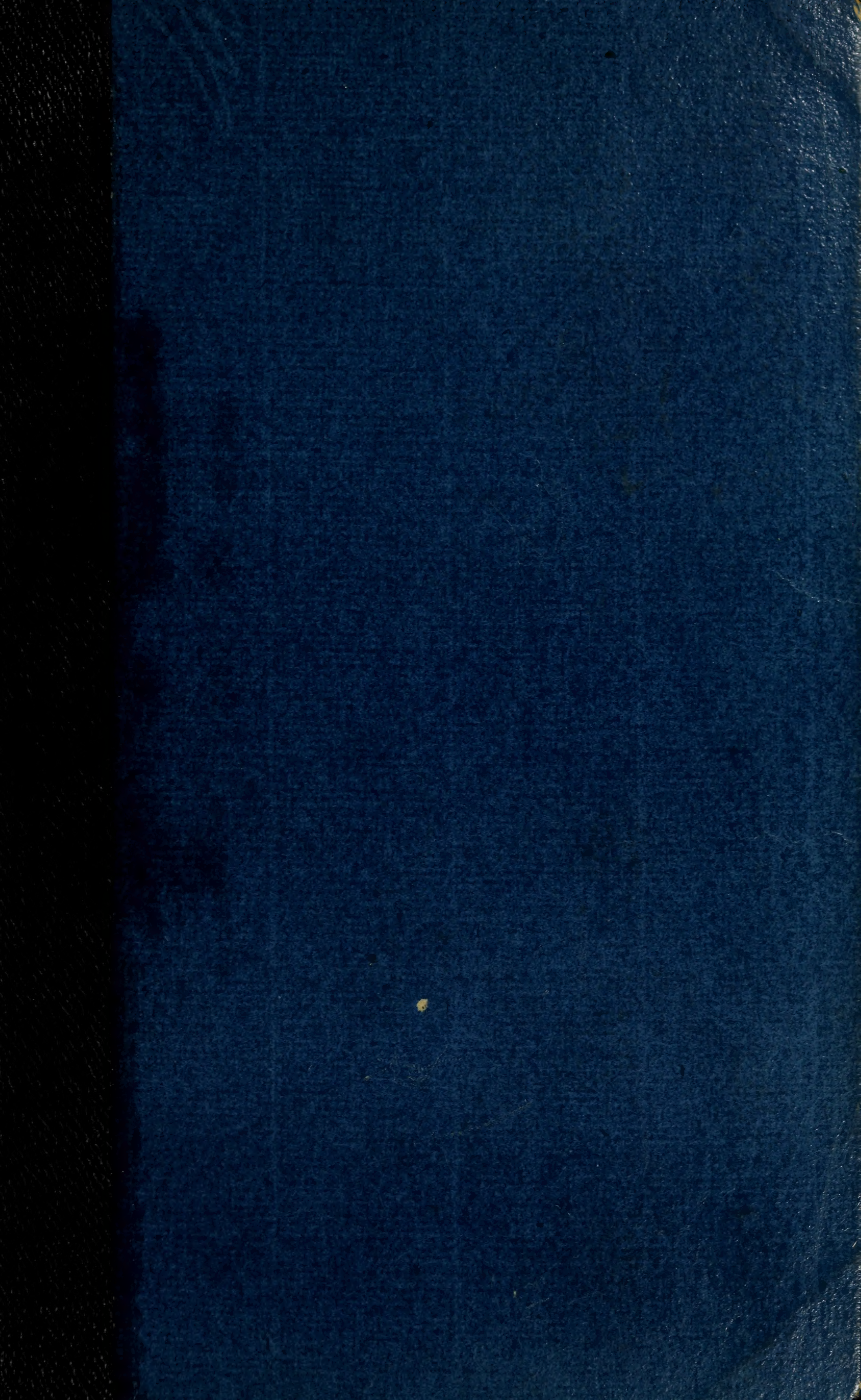
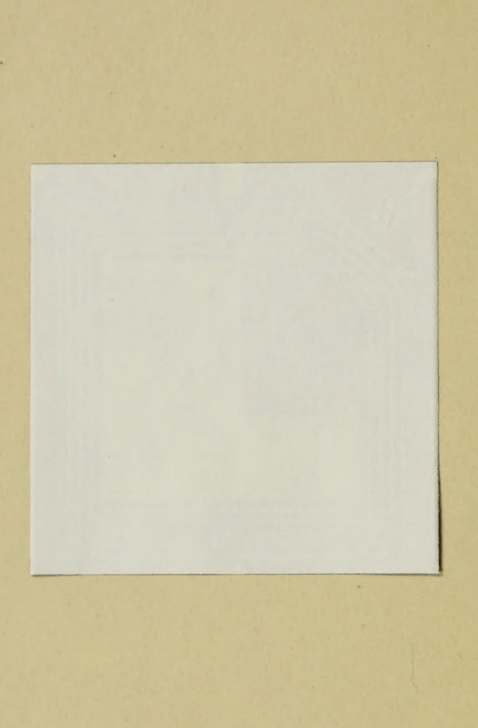
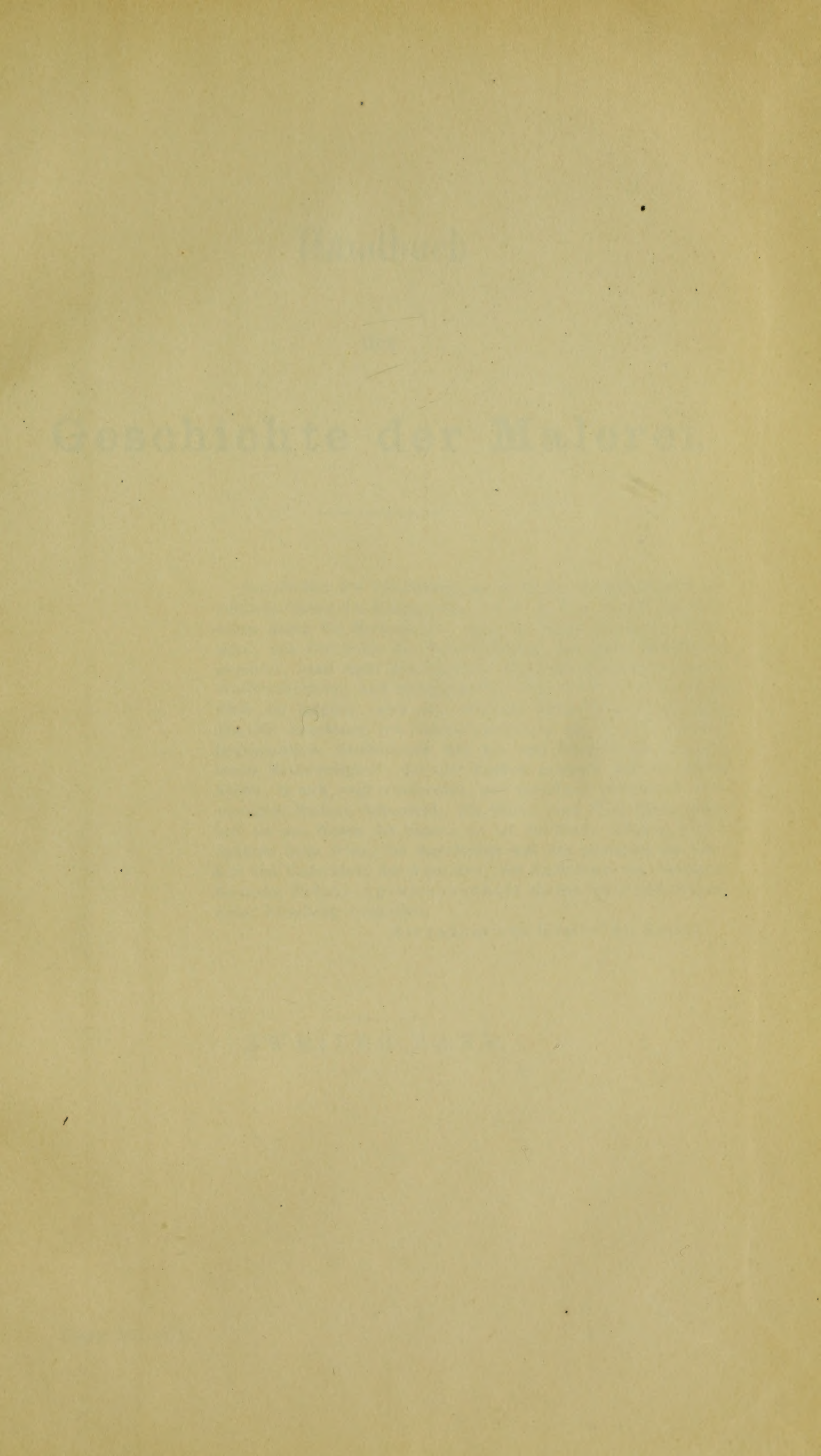
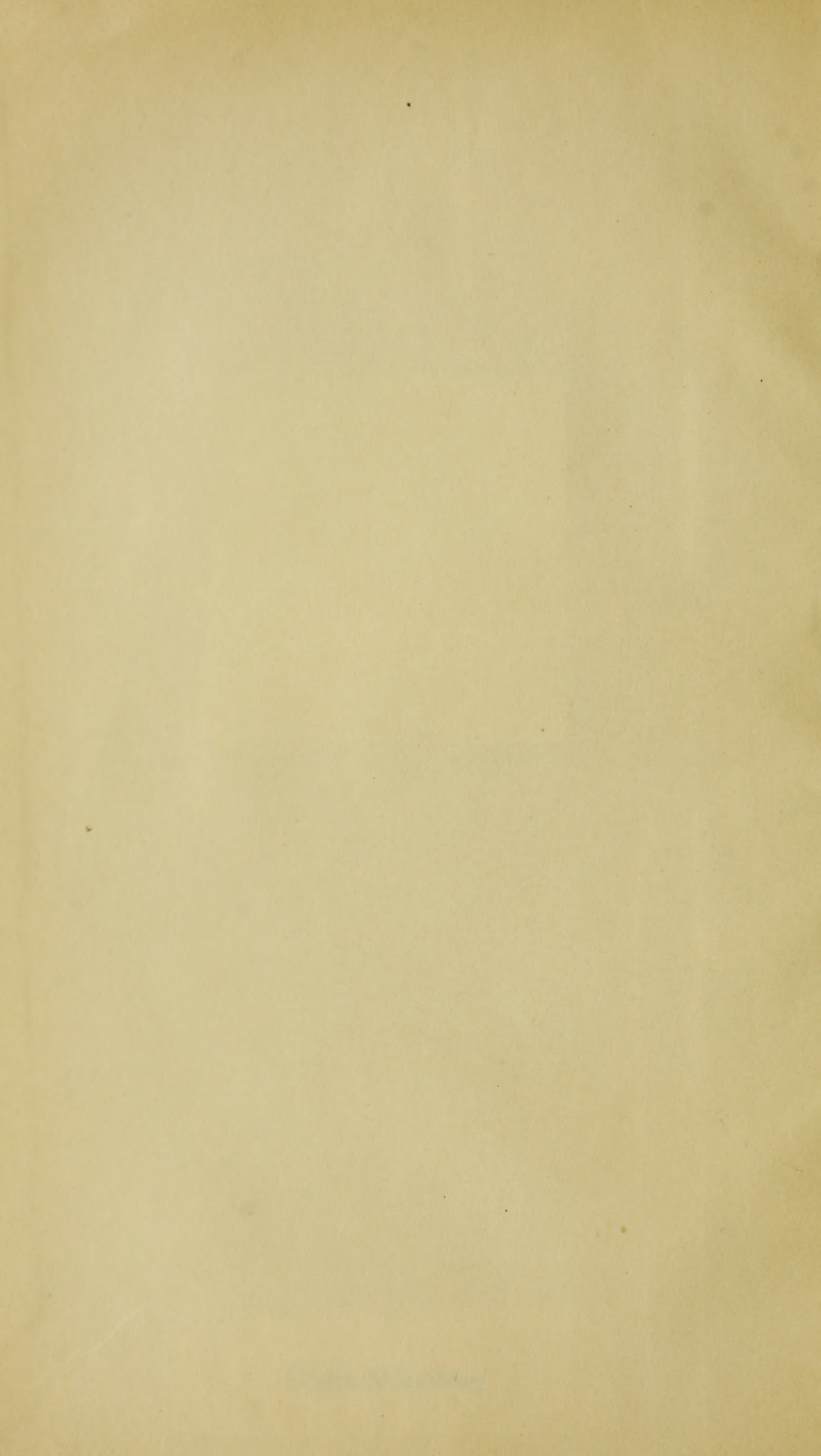








Handbuch

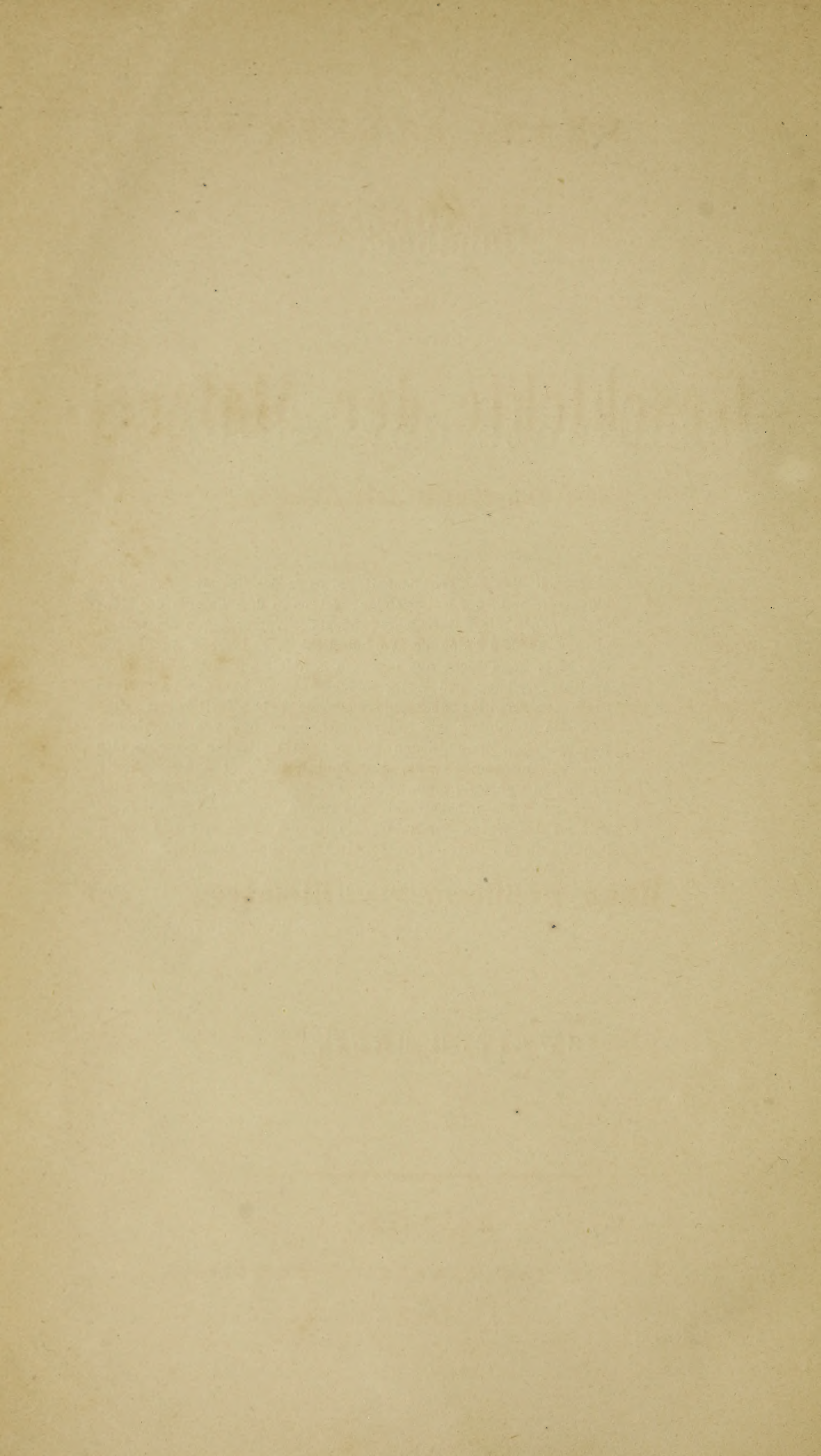
der

Geschichte der Malerei.

Einzelheiten der Wirklichkeit, sei es in der Gestaltung oder Aneinanderreihung der Naturgebilde, sei es in dem Kampfe des Menschen gegen die Naturmächte, oder der Völker gegen die Völker, alles, was dem Felde der Veränderlichkeit und realer Zufälligkeit angehört, kann nicht aus Begriffen abgeleitet (construirt) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie: aber eine denkende Behandlung beider, eine sinnvolle Anordnung von Naturerscheinungen und von historischen Begebenheiten durchdringen tief mit dem Glauben an eine alte innere Nothwendigkeit, die alles Treiben geistiger und materieller Kräfte, in sich ewig erneuernden, nur periodisch erweiterten oder verengten Kreisen, beherrscht. Sie führen (und diese Nothwendigkeit ist das Wesen der Natur, sie ist die Natur selbst in beiden Sphären ihres Seins, der materiellen und der geistigen) zur Klarheit und Einfachheit der Ansichten, zur Auffindung von Gesetzen, die in der Erfahrungswissenschaft als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen.

Alexander von Humboldt, Kosmos.

ZWEITER BAND.



FRANZ KUGLER'S

HANDBUCH

der

Geschichte der Malerei

seit Constantin dem Grossen.

Dritte Auflage.

Nach der von Dr. Jacob Burckhardt besorgten zweiten Auflage

neu bearbeitet und vermehrt

von

Hugo Freiherrn von **Blomberg.**

Zweiter Band.

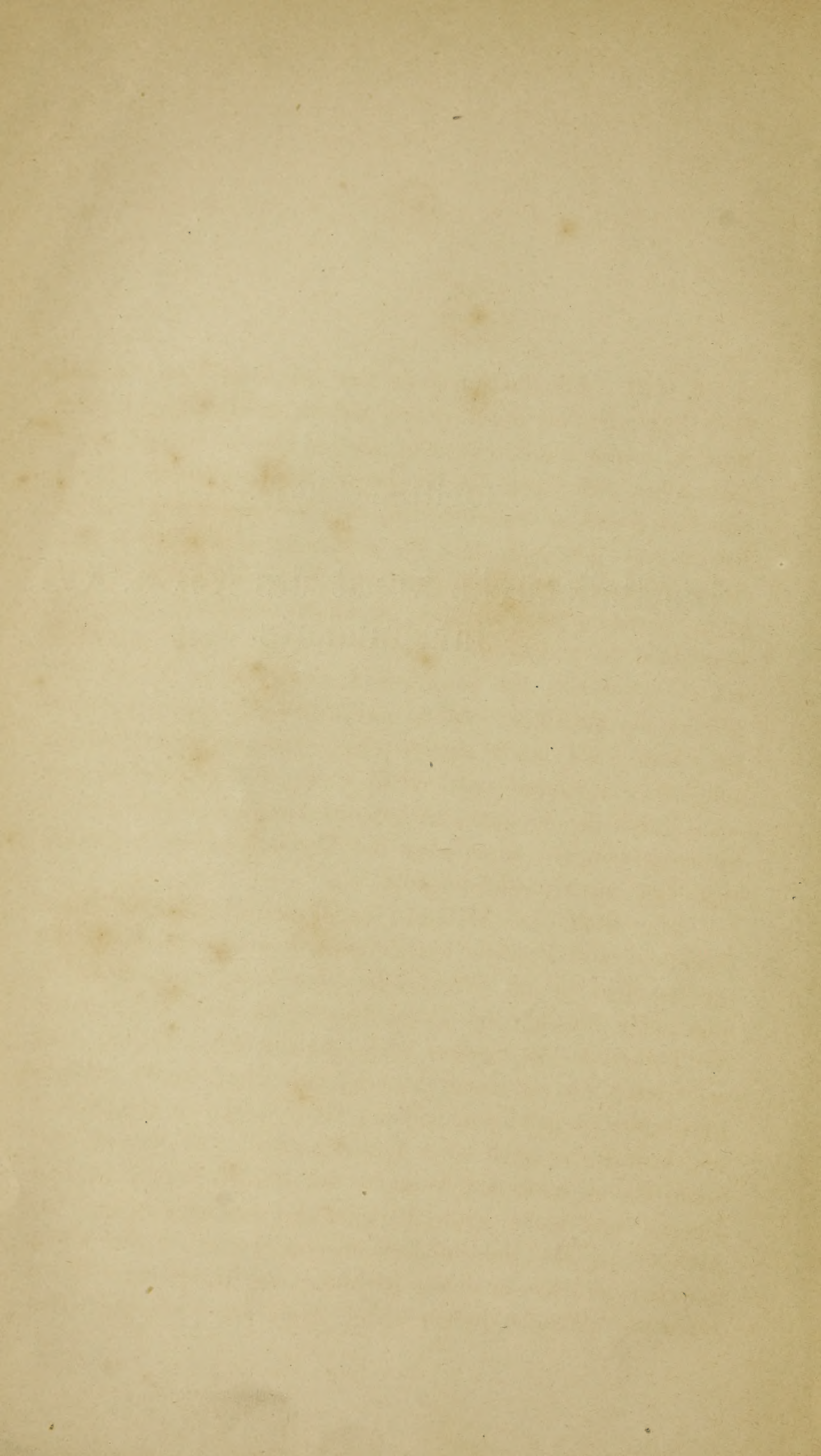
Leipzig,

Verlag von Duncker & Humblot.

1867.

Drittes Buch.

Die italienische Kunst des XV. u. XVI. Jahrhunderts.



§. 129. Als die Zustände des Mittelalters sich aufzulösen begannen, als durch grosse Krisen die Bande gelockert wurden, womit die Kirche alles geistige Dasein umfasst hatte, da machte sich auch die Kunst im Norden wie im Süden von den Zwecken innerlich los, welchen sie bisher gedient hatte, und gab sich dem ihr innewohnenden Streben nach freier Wahrheit und Schönheit hin. Es ist derjenige Uebergang, welchen man mit dem oft missverstandenen Ausdruck bezeichnet hat, dass die Kunst sich selbst Zweck geworden sei. Zwar bleibt sie äusserlich fortwährend im Dienst der Kirche, sie fährt fort, Wände und Altäre zu schmücken, allein sie schafft bald keine einzige Figur mehr in ausschliesslich religiösem Interesse, und es entstehen Werke, welche nur noch durch den Gegenstand mit der kirchlichen Bestimmung zusammenhängen, sonst aber das Ergebniss eines wesentlich unabhängigen Kunstlebens sind.

Ehe aber die Malerei das Geheimniss der höchsten Schönheit und Freiheit aufschliessen konnte, musste sie tief untertauchen in die Wirklichkeit der äusseren Dinge. Die allgemeine Idealität der Form, welche im XIV. Jahrhundert die Typen des gothischen Styles belebt hatte, reichte dazu nicht aus; um zu einem höhern, für alle Zukunft gültigen Idealismus zu gelangen, wie ihn die Griechen entwickelt hatten, bedurfte es noch eines Läuterungsbades in der unmittelbaren Natur; auch den Werken des Phidias war einst eine Epoche von mehr naturalistischer Art vorangegangen. Die Malerei des XV. Jahrhunderts ist eine wesentlich realistische gewesen und hat in dieser Richtung alle Höhen und Tiefen versucht. Wunderähnlich steigt dann am Ende des Jahr-

hunderts die gleichsam neu geborene Kunst empor, um nach kurzer, aber gewaltiger Blüthe wieder in Aeusserlichkeit zu entarten.

Den durchgreifenden und bezeichnenden Unterschied jedoch, welcher die nordische Kunst von der italienischen jetzt erst ganz entschieden trennte, dürfen wir schon hier nicht gänzlich übergehen. Während die Italiener bei allem Naturalismus doch immer eine gewisse höhere Abrundung des Ganzen im Auge behalten, ihre Auffassung des Lebens gleichmässig durchführen und das rein Zufällige mit feinem Sinne zu vermeiden wissen, verfällt die nordische Kunst, seit ihrer Umgestaltung durch die flandrische Schule, in eine grosse Ungleichartigkeit der Behandlung. Es mag einer künftigen, umfassenden Geschichtforschung vorbehalten sein, diese Unterschiede zur Deutung des Geisteslebens jener Zeit mit zu benutzen, und die Anknüpfungspunkte in der Literatur und in der Geschichte der betreffenden Völker genauer nachzuweisen; hier ist uns nur vergönnt, die Phänomene als solche zu erwähnen. Das Kunstbedürfniss, der Drang nach Form und Gestaltung, war damals im Norden so gross und vielseitig wie in Italien, sonst wäre nicht jedes Geräth des täglichen Lebens bis auf Stuhllehnen und Thürbeschläge künstlerisch gestaltet worden. Aber in allen höhern Gattungen macht sich vom Anfang des XV. Jahrhunderts an ein eigenwilliger, phantastischer Zug geltend, welcher das Eine hervorhebt und ausbildet, das Andere liegen lässt und vernachlässigt, welcher das Zufällige als wesentlich, das Wesentliche als zufällig behandelt. Grosse, tiefpoetische Intentionen lassen wohl hin und wieder erkennen, dass es die Kunst eines überaus geistvollen, selbständigen Volkes ist, welche zu uns spricht, aber kein einziges dieser Werke macht einen harmonischen Eindruck, weil der Grad der Durchbildung in den einzelnen Theilen ein zu verschiedener ist. Bei einer oft erstaunlich feinen und scharfen Durchführung aller Details fehlt es an dem Sinn für die Grundlagen aller Körperdarstellung; Köpfe, bei welchen der Maler vor lauter Streben nach dem Unmittelbaren und Wirklichen oft geradezu ins Portrait verfallen

ist, sitzen auf Körpern, denen aller innere Organismus und alle Lebensfähigkeit abzugehen scheint. Eine unheilbare Willkür, welche allmälig die Gestalt eines conventionellen Herkommens annimmt, macht oft die schönsten Conceptionen ungeniessbar, so wundersam auch der Ausdruck und die Wahrheit mancher Köpfe, der Humor und die Poesie mancher einzelnen Züge, die Pracht der Farbe und die Naivetät der Darstellung den Beschauer ergreifen mag. Einzelne Künstler, wie Memling und Martin Schön, haben auf diese Weise innerhalb der Schranken ihres Schultypus die geistige Gewalt eines grossen Talentes entwickelt; später eroberte Holbein's dämonische Kraft dem Realismus neue Gebiete; aber nur der einzige Albrecht Dürer hat nach einem Leben voller Kämpfe und Mühen in seinem letzten Werke jene höhere Vollendung erreicht, welche auf der Vereinigung eines grossen Gedankens mit der ihm angemessenen grossen Form beruht. Als er dieses Werk schuf, hatte jedoch schon diejenige Bewegung des nördlichen Europa's begonnen, welche die Geister auf neue weltgeschichtliche Bahnen lenken und in der Folge auch der Kunst neue Richtungen vorzeichnen sollte.

Warum nun die Entwickelung der italienischen Malerei eine harmonische war, die der nordischen eine partielle, warum erstere zu einer mit dem perikleischen Zeitalter zu vergleichenden Blüthezeit führte, letztere aber nicht, — diese Frage vermessen wir uns nicht zu beantworten. In der Entwickelung der verschiedenen Völkercharaktere wird Manches auf ewig ein Geheimniss bleiben, Manches, auch wenn man es zu erkennen glaubt, schwer in Worte zu fassen sein.

Italien.

Erster Abschnitt.

Meister des XV. Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung.

§. 130. In der ersten Periode der neuerwachenden Kunst, um das Ende des XIII. Jahrhunderts, hatte man die heiligen, aus früher Vorzeit überlieferten Gegenstände mit lebendigem Sinne darzustellen und in demselben Geiste weiter zu bilden gestrebt; in der zweiten Periode war der Geist und das Gemüth des Künstlers in freier selbstschöpferischer Thätigkeit herausgetreten und seiner eigenen Kräfte, seines eignen Rechtes bewusst geworden; noch ein Element war zur Vollendung der Kunst erforderlich, — das Studium, die freie, naturgemässe Durchbildung der Form. Die Gewinnung dieses Elementes bildet die dritte Periode, welche mit dem XV. Jahrhundert beginnt und bis zum Anfange des XVI. währt. Was hiefür in den beiden ersten Perioden geschehen war, hatte sich im Wesentlichen noch in engeren Gränzen gehalten; nur in allgemeinen Bezügen war Naturnachahmung und eine naive Auffassung charakteristischer Momente mit Glück erstrebt worden; das freie Bewusstsein über die Gesetze der Form und deren Erscheinung, die Verfolgung derselben bis in ihre einzelsten Besonderheiten war noch durch die Bande vorherrschend typischer Darstellungsweisen zurückgehalten worden. Die dritte Periode bezeichnet die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen, wie in der vorigen

die Befreiung ihres inneren Lebens vor sich gegangen war. Auch jene sollte es, indem sie ihre an sich einseitige Richtung mit Consequenz verfolgte, zu eigenthümlich grossartigen Resultaten bringen.

Erstes Capitel.

Toskanische Schulen.

§. 131. Wir betrachten diese neue Periode in den einzelnen Gruppen, welche an verschiedenen Orten Italiens hervortreten und wenden uns zunächst wiederum nach Florenz, welcher Staat in diesem Jahrhunderte die Blüthe seiner Macht feierte und wo durch den hochherzigen Sinn der Familie der Mediceer die geistigen, wie die materiellen Interessen der Republik zur schönsten Blüthe entwickelt wurden. Poesie und Philosophie, Architektur und Sculptur gingen mit der Kunst der Malerei derselben Entwickelung entgegen. 1.

Zunächst begegnen uns hier, um den Anfang des XV. Jahrhunderts, einige Künstler, welche den Uebergang der älteren Darstellungsweise zu der neueren bezeichnen, indem sie, bei noch vorherrschendem Typus der vorigen Periode, bereits mit Absicht auf Rundung und bestimmtere Entfaltung der Formen ausgehen. Zu diesen gehören vornehmlich Paolo Uccello (geb. zwischen 1396 und 1402) und Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini, geb. 1383). Vom Uccello sind u. a. einige wenige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. M. Novella (einfarbig in grüner Erde gemalt, — an dem Flügel, der neben der Kirche hinläuft) erhalten, welche zu der gewöhnlichen Angabe, dass Uccello als Begründer der Linearperspective zu betrachten sei, keinen sonderlichen Beleg liefern, wohl aber in Hinsicht auf Verkürzungen kühne Versuche (Gott Vater im Opfer Noah's) aufweisen. Ein Bild in den Uffizien, kämpfende Reiter darstellend, zeigt jedoch in den sehr absichtlich zur Hauptsache gemachten Pferden eine glückliche Beobachtung 2. 3.

lebendiger Wirklichkeit. Ein ähnliches ist unlängst, irren wir nicht, aus der Sammlung Campana für das Louvre erworben worden.

4. Während man sonst, zum Theil auf Vasari's Autorität, dem Masolino zwei Gemälde in der Kirche S. M. del Carmine (Kapelle Brancacci), die Predigt des heil. Petrus und die Heilung von Kranken durch denselben Apostel zuschrieb, ist jetzt *) mit gutem Grund die Ansicht zur Geltung gekommen, dass auch diese, wie fast der gesammte Bilderschmuck jenes Raumes seinem berühmten Schüler Masaccio gehören. Einerseits sind sie andern Malereien Masolino's (zu Castiglione di Olona u. a. O.) allzusehr überlegen, und andrerseits zeigen gerade sie jene Fortschritte, um deren willen Masaccio vor Mit- und Nachwelt so bedeutsam dasteht. Was Masolino urkundlich in der Kapelle Brancacci gemalt, dürfte demnach seinem Nachfolger haben Platz machen müssen.

5. Als Masolino's Schüler also bezeichnet man den Masaccio, der im Jahre 1402 zu S. Giovanni in Valdarno, zwischen Florenz und Arezzo, geboren und bereits im Jahre 1443, wie man argwöhnt: an Gift, gestorben sein soll; einen höchst ausgezeichneten Künstler, denjenigen, welcher der neuen Richtung eine entschiedene Bahn brach. Ueber seine Lebensumstände ist sonst nichts bekannt, als dass Vasari berichtet, er habe ursprünglich Tommaso, oder abgekürzt Maso, geheissen und jene tadelnde Endigung accio habe man hinzugefügt, weil er der Kunst so ganz und gar hingegeben gewesen sei, dass er alle äusseren Verhältnisse des Lebens

6. gänzlich vernachlässigt habe. Als frühere Arbeiten werden ihm die Wandmalereien in der Kapelle der heil. Catharina in S. Clemente zu Rom zugeschrieben, welche einige Scenen aus den Legenden der h. Catharina von Alexandrien und des h. Clemens, und eine Kreuzigung Christi darstellen**). Von

---

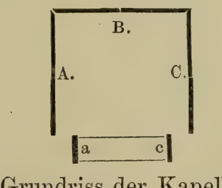
*) Vgl. Crowe u. Cavalcaselle I, 490—517 u. 528.

**) Umrisse in Kuhbeil's Studien nach alten florentinischen Meistern, Bl. 28—35. — *Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella basilica di S. Clemente, colle teste lucidate dal C. Labruzzi e pub. da Gio. dalle Arme.*

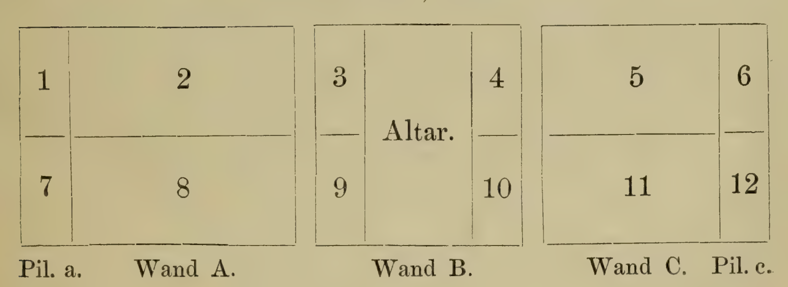
diesen Malereien ist jetzt nur sehr Weniges rein erhalten, das Meiste ist flau modern übermalt; nur hin und wieder erkennt man noch den ursprünglichen Meister, welcher die Weise der letzten Nachfolger Giotto's mit eigenthümlicher Lebendigkeit und mit Sinn für Schönheit durchzuführen sucht.

Ungleich bedeutender sind die Malereien*), welche Masaccio in der Karmeliterkirche (S. M. del Carmine) zu Florenz, und zwar in der, dem heil. Petrus gewidmeten Kapelle Brancacci ausgeführt hat. 7.

Ehe wir dieselben jedoch näher betrachten, möge uns (da abgesehen von dem angeblichen Antheil Masolino's auch Filippino Lippi hier thätig war) das folgende Schema, welches die Eintheilung der Malereien an den einzelnen Wänden und den beiden vorspringenden Pilastern der Kapelle giebt, die Bezeichnung des Einzelnen erleichtern helfen.



Grundriss der Kapelle.



1. Vertreibung aus dem Paradiese. (Masaccio.)
2. Bezahlung des Zinsgroschens. (Masaccio.)

---

*) Die Darstellungen der Kapelle Brancacci sind mehrfach gestochen: Einzelne Blätter in Bistermanier von Piroli (die Seitenwände); — sämmtliche Gemälde in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister; — Durchzeichnungen der Köpfe in *Tom. Patch: Masaccio, sua vita e collezione di 24 teste. Firenze, 1770.*

3. Predigt Petri. (Masolino?)
4. Petrus taufend. (Masaccio.)
5. Heilung des Krüppels an der Porta speziosa und Genesung der Petronilla. (Masolino?)
6. Der Sündenfall. (Filippino Lippi; nach Gaye, Cartegg. II, 472, von Masolino(?).)
7. Petrus im Gefängniss. (Masaccio.)
8. Erweckung des Königssohnes und Petrus auf der Cathedra; (Masaccio; doch der Königssohn selbst und die ihn zunächst umstehenden Figuren von Filippino.)
9. Petrus und Johannes, Krüppel heilend. (Masaccio.)
10. Petrus und Johannes, Almosen spendend. (Masaccio.)
11. Petrus und Paulus vor dem Proconsul, und Petri Martyrthum. (Filippino Lippi.)
12. Petri Befreiung. (Filippino Lippi.)

Diese Gemälde Masaccio's nun sind es, die wiederum eine entschiedene Förderung in die Geschichte der Kunst brachten und welche in der That lange Zeit, bis auf Raphael, als die Schule der Florentiner Künstler galten. Hier ist es nicht sowohl jene Begeisterung, welche einen bestimmten Vorgang in würdiger Weise zu fassen und anschaulichst darzustellen sich bemüht; nicht jene Begeisterung, welche das freie Leben der Seele in der Gestaltung und im Ausdrucke der Gestalt zu offenbaren sucht; hier tritt zum erstenmale die Begeisterung für die körperliche Form an sich, für die äussere Bildung des Menschen hervor, das heisst jedoch: eine Begeisterung, welche in der Schönheit den Ausdruck des Maasses und Gesetzes, in der Ruhe und Bewegung den Ausdruck einer harmonischen Entwickelung der in den Menschen gelegten Kräfte sieht und im Bilde festhält. Daher hier zuerst eine gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, die sich in den Gestalten des Adam und der Eva in der Vertreibung aus dem Paradiese (n. 1) zwar noch befangen, in jenem Jünglinge dagegen, welcher in n. 4 sich zur Taufe vorbereitet, schon meisterlich vollendet zeigt, — in beiden so bedeutend, dass die erstgenannten Figuren nachmals von Raphael in den Logen des Vatikans nachgeahmt

wurden, die letztere nach alt überlieferter Annahme schon an sich eine Epoche in der Geschichte der florentinischen Kunst bezeichnet. Daher eine Modellirung, welche die Gestalten aus der Fläche hervorhebt, und dem, was früher nur mehr oder minder Andeutung gewesen war, hier den Schein eines wirklichen Daseins zu geben beginnt; und zwar so, dass auch in dieser Beziehung, wie in der vorigen, die Bilder zugleich den Anfang und glücklichen Fortschritt zeigen, indem namentlich die Darstellung des Zinsgroschens (n. 2) noch vielfach hart und steif erscheint (die Höhe der Lichter ist nicht in die Mitte, sondern an den Rand der Formen gesetzt), die Auferweckung des Knaben (n. 8) dagegen schon in vollster Wirklichkeit vor dem Beschauer steht. Daher ferner ein Styl in der Gewandung, welcher von dem typischen Gesetz jener früheren Perioden frei und nur von dem organischen Gesetze der Körperform abhängig ist, aber durch grosse Linien und volle Massen den Adel der Bewegung deutlichst ausspricht. Daher endlich eine eigenthümliche Compositionsweise, die wenigstens in dem muthmaasslich letzten Gemälde Masaccio's, jener Auferweckung des Knaben, bereits vollkommen charakteristisch hervortritt, indem hier nämlich die eigentliche Handlung nur wenige Personen anbetrifft, dagegen eine grosse Menge von Zuschauern umher angeordnet sind, die (ohne zu lebhafte Theilnahme an dem Vorgange) nur ein Vorbild tüchtiger, ernster Männlichkeit und würdiger Ausfüllung ihrer Existenz abgeben sollen. Die hohe poetische Vollendung, deren auch eine solche einseitige und anscheinend untergeordnete Compositionsweise fähig ist, werden wir vornehmlich bei einem späteren Florentiner, dem Domenico Ghirlandajo, kennen lernen. Ein vorzügliches Werk Masaccio's, die Dreieinigkeit zwischen Maria und dem Lieblingsjünger, ist in gegenwärtigem Jahrhundert im Hauptschiff zu S. S. Maria Novella wieder aufgedeckt worden*). 8.

Ueber Staffeleibilder des Masaccio weiss man nichts Gewisses. Man schreibt ihm zuweilen einzelne Köpfe zu, welche 9.

---

*) S. Crowe u. Cavalcaselle I, 543.

ein ähnliches Studium der Form und Modellirung, wie jene Wandgemälde zeigen; ein trefflicher Kopf eines Greises (vielleicht von S. Botticelli) befindet sich unter seinem Namen in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Ein angebliches Selbstportrait in derselben Galerie gleicht einer Arbeit des Filip-
10. pino Lippi. Ebendort, in der Sammlung der Akademie, schreibt man ihm ein ausgezeichnet schönes, strenges und würdiges Gemälde zu, welches sich früher in S. Ambrogio befand. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, vor der heil. Anna, eine Stufe tiefer und in deren Schoosse sitzend; die schönste Auffassung dieses Gegenstandes, die auch später von Fra Bartolommeo aufgenommen wurde.

11. Zwei kleine Bilder in der Liverpool-Institution, die Marter S. Sebastians und die Versuchung des heil. Antonius, dort dem Andrea del Castagno zugeschrieben, scheinen ebenfalls dem Masaccio anzugehören; dessgleichen ein einfach grossartiger Jünglingskopf, bei Young Ottley in London*).

1. §. 132. Ob Masaccio Schüler gebildet, ist nicht bekannt; der Karmelitermönch Fra Filippo Lippi, (geb. um das Jahr 1412, gest. 1469) der als ein solcher genannt wird, hat sich, wie es scheint, wohl nur an Masaccio's Werken gebildet, welche die Kirche seines Ordens zu Florenz schmückten. Aber der hohe Ernst, mit welchem Masaccio die Erscheinungen des Lebens auffasste, macht in Fra Filippo's Werken schon entschieden einer sinnlichen Lust und einem Wohlbehagen an gemeiner Weltlichkeit Platz. Zunächst spricht sich diese seine Richtung in den äusseren Zuständen seines Lebens aus, über welches wir genauere (wenn auch etwas novellistische) Nachricht besitzen; im Leben und Wirken ist er das vollkommenste Widerspiel seines Zeit- und Standesgenossen Fiesole. Als Kind war er dem Orden einverleibt worden, aber es trieb ihn in die Welt hinaus; im siebzehnten Jahre verliess er das Kloster. Als er sich mit einigen Freunden an einer Uferfahrt auf der See ergötzte, wurden sie plötzlich von

*) Waagen, Kunstw. und Künstl. in England, I, S. 397, und I, S. 391.

Seeräubern überfallen und als Sklaven nach der Berberei geführt. Achtzehn Monate trug Filippo hier die Kette, bis er einst seinen Herrn mit der Kohle so sprechend auf die Wand zeichnete, dass dieser ihn frei liess und, nachdem er ihm noch Mehreres gemalt, reichlich beschenkt wieder heim sandte. Aber auch die ganze Folgezeit seines Lebens ist ein Roman, da er fortwährend in Liebesabenteuer verwickelt war. Aus dem Margarethenkloster zu Prato entführte er (1457?) die Lucrezia Buti, welche sich eben dort befand und lebte hernach mit ihr zusammen; ein Sohn, der aus diesem Verhältniss entsprang und den Namen des Vaters erhielt, wurde nachmals ein nicht minder berühmter Maler. Fra Filippo starb plötzlich und wie man argwöhnte, an Gift, das ihm die Verwandten der Lucrezia beigebracht; die Dispensation des Papstes zu seiner Heirath mit der letzteren, die ihm durch seine mächtigen Gönner, die Mediceer, ausgewirkt worden war, kam zu spät*).

2. Fra Filippo's bedeutendstes Werk sind die Fresken im Choro des Domes von Prato**), wo er an der linken Seitenwand, in mehreren Feldern übereinander, die Geschichte des heil. Stephan, rechts die Geschichte Johannes des Täufers, zu den Seiten des Fensters mehrere einzelne Heilige darstellte. Diese Malereien, die — namentlich die unteren — in bedeutendem Maassstabe ausgeführt sind, zeigen allerdings eine gewisse Grossartigkeit, besonders in den Gestalten jener einzelnen Heiligen; doch ist diese Grossartigkeit nicht ganz

*) Wir haben obige Darstellung nicht aus dem Zusammenhang reissen wollen, müssen aber allerdings hinzufügen, dass die ganze Erzählung Vasari's, der Austritt aus dem Kloster, die Episode der maurischen Gefangenschaft, sein Verhältniss mit Lucrezia Buti (sammt seiner Vaterschaft Filippino's) gegenwärtig nur noch als Dichtung zu betrachten sind. Vergl. Gaye, Carteggio I, S. 141, 175 u. s. w., und Crowe u. Cavalcaselle II, 319—333. In einem Originalbrief an der zuerst citirten Stelle nennt er sich selbst den ärmsten Klosterbruder von Florenz, der für sechs mannbare Nichten zu sorgen habe.

**) *Delle Pitture di Fra Filippo Lippi nel coro della cattedrale di Prato, e de' loro restauri, relazione compilata dal C. F. B.* (Canonicus Baldanzi), *Prato* 1835. Vgl. Kunstbl. 1836; No. 90.

rein und es fehlt ihr die innere Ruhe. Sie sind ferner, namentlich einige Köpfe von Jungfrauen und Chorknaben, nicht ohne Anmuth, aber auch hier meist unrein und mit einem Zuge von Gemeinheit. Durchweg jedoch zeigt sich eine charaktervolle, zum Theil launige Lebensauffassung; Filippo malt selbst Schelme und Spitzbuben nach der Natur, nur freilich nicht überall am rechten Ort. Die Compositionen im Ganzen zeigen Affekt und eine hastige Leidenschaft. Bemerkenswerth ist, dass jetzt auch die Gewandung dem consequenten Realismus gemäss umgebildet wird. Nicht nur dringt das Zeitcostüm immer weiter in die heiligsten Scenen hinein, sodass selbst die Engel in bunter florentinischer Tracht auftreten, sondern auch die Idealgewandung z. B. der Madonna, des Gott-Vaters, etc. wird jetzt realistisch behandelt, und zwar vor der Hand ohne besonderes Geschick. Man glaubt einen schweren Wollenstoff zu sehen, der sich weder dem Körper anschliesst, noch schöne Massen und Falten bildet. Einzelne Madonnen aus Filippo's Schule tragen geradezu florentinische Modetracht.

3. Sehr verdorben und theilweise übermalt sind Filippo's Fresken im Chore des Domes von Spoleto, wo er mit Beihülfe seines Schülers Fra Diamante die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, den Tod und die Krönung der Maria darstellte. Doch macht die reizende Fülle der Anordnung, die einfache Schönheit der Figuren, und die kräftige Farbenbehandlung den besten Eindruck. Auch in einigen von Filippo's Staffeleigemälden tritt jener Zug von Gemeinheit weniger hervor und macht einer weicheren und liebenswür-
4. digeren Naivetät Platz. Zu den vorzüglichsten dieser Art gehört ein Gemälde, welches den Tod des heil. Bernhard darstellt und in dem Querschiff des Pratenser Domes aufgestellt ist; hier zeigt sich ein schöner Ausdruck würdiger Gefühle. Sodann eine Predella (Altarstaffel, gegenwärtig in der Wohnung des Kanzlers von Prato), worauf die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und der Kindermord mit Anmuth und Feinheit gemalt sind. (Das dazu gehörende Altarbild, eine Madonna angeblich mit den Zügen der Lucrezia Buti,

befand sich früher in S. Margherita, dann ebenfalls beim Kanzler, kam aber in der Folge nicht mehr von Paris zurück.) — Eine treffliche Madonna, die das in Blumen liegende Kind anbetet, im Berliner Museum, ein ähnliches Bild in der Florentiner Akademie werden als seine frühesten Arbeiten betrachtet. Eine Krönung Mariä, ebenfalls in dieser Akademie, früher in S. Ambrogio zu Florenz befindlich, ist ein figurenreiches Bild und enthält u. a. auch das eigne Portrait des Künstlers; doch haben hier seine Engel und Heiligen wiederum eine Physiognomie, die mehr auf Schalkheit, Sinneslust und Genuss, als auf sittliche Würde hindeutet; der himmlische Vorgang ist durchaus in's Irdische übersetzt. — Ein vortreffliches kleines Bild in den Uffizien, S. Hieronymus in einer Mauernische schreibend, nähert sich in der liebevollen Behandlung auch des Zufälligen (z. B. des zerrissenen Papieres und der zerkauten Federn unter dem Tische) der gleichzeitigen flandrischen Auffassungsweise. Eine ähnliche Uebereinstimmung zeigt das schöne Bild in S. Spirito zu Florenz (Querarm rechts), welches indess aus verschiedenen Gründen dem Filippo abgesprochen wird. Madonna hält das Kind, welches nach dem Kreuze langt, womit der kleine Johannes spielt; von den Seiten treten zwei Heilige heran, welche den Donator und seine Gemahlin der heil. Jungfrau empfehlen; hinten durch eine Bogenhalle sieht man in eine überaus zierliche Landschaft, welche zwar florentinischen Charakter trägt, aber ganz in flandrischer Weise gemalt ist. Madonna und die eine Heilige sind, ohne ideale Schönheit, doch von grösster Lieblichkeit, die Kinder durchaus naiv und anmuthig. Dagegen ist ein echtes Bild des Meisters aus derselben Kirche in den Louvre zu Paris gekommen, Maria zwischen Engeln stehend, zu den Seiten zwei anbetende heil. Mönche. Es ist eines der ernstern und würdigern Werke, in welchen Filippo noch der Art Masaccio's näher steht*).

5. 6. 7. 8. 9.

§. 133. Von Filippo's Schülern steht ihm am nächsten Francesco von Pesello, genannt Pesellino, 1423

1.

*) Ueber Staffeleibilder Fra Filippo's vergl. Crowe u. Cavalcaselle II, 347.

(Enkel eines Giuliano d'Arrigo, von welchem in der Sammlung von Young Ottley in London ein treffliches Altarwerk, die Dreieinigkeit und zwei Heilige, vorhanden war). Von Pesellino selbst befinden sich im Louvre zu Paris und in der florentinischen Akademie die Tafeln einer und derselben Altarstaffel, legendarischen Inhalts, welche in der Energie der Erfindung und in der fleissigen Ausführung von den Werken
2. des Lehrers kaum zu unterscheiden sind. Eine andere Altarstaffel, in der Liverpool-Institution, die Ausstellung einer Reliquie in Gegenwart vielen Volkes darstellend, ist eines der reichsten Werke dieser Gattung und erinnert in der scharfen Charakteristik an Masaccio*).

3. Ein anderer Schüler Filippo's war Sandro Botticelli, der vom Jahre 1447 bis 1515 lebte und eigentlich Alessandro Filipepi hiess; den Beinamen erhielt er nach seinem ersten Meister, dem Goldschmied Botticelli. Jene Hastigkeit und leidenschaftliche Bewegung, die wir in den historischen Werken des Fra Filippo bemerkten, vererbte sich auf den Schüler, verband sich hier jedoch zugleich mit einer eigenthümlich phantastischen Auffassungsweise, welche ein gewisses Bestreben zeigt, den Gegenstand über das Gewöhnliche hinaus zu erheben. In einzelnen Fällen gelang dies in der That vortrefflich, wie namentlich in einem Rundbilde, welches sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet und eine von Engeln gekrönte Madonna darstellt. Dies Bild hat, vornehmlich in den Köpfen, etwas ausserordentlich Anziehendes; die Maria ist hier das schönste Urbild des weiblichen Kopfes, welchen man fast in allen ähnlichen Bildern des Meisters wiederholt, in unglücklichen Fällen aber auch
4. bis zur Hässlichkeit karikirt, findet. Eine Madonna mit Engeln von demselben, sehr kenntlichen Typus befindet sich im Louvre, zwei andere im Berliner Museum, u. s. w. Be-

---

*) Ueber Pesellino und seinen Grossvater, deren Arbeiten schwer zu unterscheiden sind, vergl. Crowe u. Cavalcaselle II, 354 ff. Der oben zuletzt angeführten Altarstaffel wird dort sienesischer Charakter zugeschrieben.

zeichnend für Sandro's Leidenschaftlichkeit ist eine Darstellung der Geburt Christi in der Sammlung von Young Ottley zu London; die Engel tanzen hier in der Luft einen Reigen, die herannahenden Schäfer werden von ihnen festlich bekränzt und heftig umarmt; drei Teufel entweichen in ohnmächtiger Wuth. Ausserdem besitzt die Akademie zu Florenz ein grosses Altarbild, eine Krönung Mariä und darunter die vier Doktoren der Kirche, deren Köpfe ausgezeichnet gemalt sind. 5. 6.

Bedeutender noch tritt der obenerwähnte phantastische Hang Sandro's in seinen eigentlich historischen Bildern hervor und vornehmlich in denjenigen, welche die Behandlung antiker Mythe und Allegorie in die moderne Kunst einzuführen beginnen. Ein genauer Nachweis über das häufigere Eintreten dieser Gegenstände in die Kunst, wogegen Savonarola's spätere Reaction erfolglos blieb, wäre für die Culturgeschichte nicht ohne Werth; hier genügt es indess zu wissen, dass die ital. Malerei darin der nordischen voranging und dass neben der Schule des Squarcione gerade Sandro einer der ersten war, welcher dergleichen mit Vorliebe behandelte. Einen eigenen mährchenhaften Reiz übt z. B. ein Bild dieser Art in den Uffizien zu Florenz: Venus, nackt auf einer Muschel über die Fluth dahineilend, wird von zwei sich umschlingenden Windgöttern unter einem Regen von Rosen ans Gestade geblasen, wo unter Lorbeerbüschen eine reichgeschmückte Dienerin einen rothen Mantel für sie bereit hält. Doch verliert der Künstler sich hier nicht selten in Manier. Dahin gehören vornehmlich gewisse kleinere, sehr sauber gemalte Tafeln, wie z. B. seine allegorische Darstellung der Verläumdung (nach Lucians Bericht über ein Gemälde, welches Apelles ausgeführt hatte) in der Galerie der Uffizien zu Florenz; ein Bild, welches die Wunder und den Tod des heil. Zenobius enthält, in der Sammlung des Herrn v. Quandt zu Dresden u. a. m. Eine nackte Venus im Museum von Berlin ist ziemlich nüchtern und reizlos. — Als Wandmaler zeigt sich Sandro in der Sixtinischen Kapelle des Vatican zu Rom, welche Kapelle unter Sixtus IV. erbaut und an ihren Wänden von den berühmtesten Malern der Zeit mit Fresken 7. 8. 9.

geschmückt ward (seit 1474). Auf der einen Seite dieser Kapelle wurden Geschichten des Moses, auf der andern Geschichten Christi dargestellt. Von Sandro, dem hiebei die Oberaufsicht anvertraut war, rühren 3 Gemälde an den Wänden dieser Kapelle her: Moses, der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi, — welche sowohl die Verdienste als die Mängel dieses Künstlers zeigen; ausserdem 28 Gestalten heiliger Päpste zwischen den Fenstern.

10. Eine lateinische Handschrift des Aristoteles de animalibus, in der vaticanischen Bibliothek, für Sixtus IV. geschrieben, enthält Miniaturen, worin die Auffassung und die herrlichen phantastisch antikisirenden Arabesken mit Sandro's Weise völlig übereinstimmen*).

1. §. 134. Für einen Schüler des Sandro galt bisher Filippino Lippi (geb. 1460, gest. 1505), der angebliche uneheliche oder Adoptivsohn, vielleicht auch nur Schüler des vorhin erwähnten Fra Filippo Lippi. Sandro's affectreiche Hastigkeit, seine bisweilen manierirten Körperformen und Gewänder haben offenbar auf Filippino Einfluss geübt, allein die ungleich höhere Begabung des letztern kämpfte sich zu einer Freiheit und Unbefangenheit durch, welche jene Anklänge vergessen machen kann. Es giebt einzelne Werke von Filippino, in welchen er unbedenklich als einer der grössten Historienmaler seines Jahrhunderts erscheint; andere dagegen, bei welchen er sich wieder lässiger gehen liess, sinken in die Befangenheit Sandro's (der ihn überlebte) zurück. Der reiche ornamentistische Schmuck, den er allenthalben an dem architektonischen u. a. Beiwerk anbrachte, war die Frucht des Studiums römischer Alterthümer, für welche sich die Maler des XV. Jahrhunderts im Ganzen überhaupt mehr um ihrer decorativen Erscheinung willen als wegen des antiken Formenprincips interessirten.

---

*) Ueber Sandro's Illustrationen zu einer Ausgabe der Divina Commedia vergl. (Passavant, Peintre graveur, Leipzig 1860, Th. I, S. 130, 237 ff.). Auch Novellen des Bocraz haben ihm Stoff geliefert. Vergl. Vasari T. IV, 113 ff.

Zu Filippino's frühsten und trefflichsten Arbeiten in 2. historischer Malerei gehören diejenigen, die er in der Kapelle Brancacci in der Carmeliterkirche zu Florenz ausführte (S. oben S. 13). Obschon er Masaccio's hohe Einfalt und Ruhe nicht erreichte, so näherte er sich hier doch dem Ernste und der Gediegenheit desselben mehr als sonst irgendwo. Der vom Tode auferweckte Königssohn steht an Schönheit der Auffassung und Geberde, der beim Gefängniss des Petrus schlafende Wächter an naiver Wirklichkeit hinter den Gestalten Masaccio's nicht zurück. Das eigenthümliche Streben Filippino's aber spricht sich deutlicher in seinen folgenden Werken aus. Nach Rom berufen, malte er um 1492 in S. 3. Maria sopra Minerva die Capella Carafa aus, welche nach Bestimmung des Stifters, Cardinal Olivieri Carafa, die Glorie der heil. Jungfrau und des heiligen Thomas von Aquino enthalten sollte. Letztere Darstellung füllt die rechte Seitenwand. An die Stelle einer grossen symbolischen Composition, wie sie das XIV. Jahrhundert in S. Maria novella zu Florenz geschaffen, tritt hier der neuern Entwickelung gemäss ein durchgeführtes psychologisches Interesse. S. Thomas thront mit den vier Cardinaltugenden unter einer reichen, mit Kinderfiguren verzierten Architektur; seine Füsse ruhen auf einem niedergetretenen Ketzer; von einer obern Galerie sehen mehrere Zuschauer herab. Das Wesentlichste aber sind die Irrlehrer zu beiden Seiten im Vordergrunde, welche den lebendigsten und verschiedenartigsten Ausdruck von Beschämung, Trauer und Zerknirschung zeigen, namentlich zeichnen sich Sabellius (im rothen Mantel), der greise Arius und zwei reichgekleidete Knaben aus. Die Ekstase des heil. Thomas in der obern Lunette, ist von geringerm Werthe. An der 4. Hinterwand der Kapelle enthält das Altarbild eine Verkündigung; Sanct Thomas empfiehlt den gläubig knienden Cardinal Carafa der eben im Gebet begriffenen heil. Jungfrau, welche dem von der andern Seite hereinkommenden Engel einen verstohlenen Blick zuwirft; ein aufgehobener Vorhang lässt ein Bücherbrett und Schreibzeug erkennen. An der Wand neben und über dem Altarbilde ist die Himmelfahrt

Mariä dargestellt (jetzt stark übermalt); die hinaufschauenden Jünger am offenen Grabe bewegen sich in vortrefflich lebendiger Geberde, allein es beseelt sie offenbar weniger die An-
5. dacht als das Erstaunen über das Wunder. — Nach Florenz zurückgekehrt, malte Filippino in S. Maria novella an den Seitenwänden der Capella Filippo Strozzi die Geschichten der Apostel Johannes und Philippus, und hier bewährte er sich als Maler des Affektes, der dramatischen Handlung, des unmittelbaren Lebens in glänzender Weise, ohne sich freilich um ideale kirchliche Bedeutung u. dgl. sonderlich zu kümmern. Die Auferweckung der Drusiana durch Johannes ist eine der höchsten Leistungen in dieser Art; der Apostel deutet mit der Rechten empor, während seine Linke die Drusiana berührt, welche sich mit dem wunderbarsten Ausdruck des wiedergewonnenen Lebens auf der Bahre aufrichtet; entsetzt fliehen die Träger von dannen, aber eine Anzahl anmuthvoller Frauen bleiben in zitternder Aufmerksamkeit stehen, indess ihre Kinder sich erschrocken an sie klammern. Kaum minder trefflich ist die Bannung des Tempeldrachen durch Philippus; grollend steigt der heidnische Priester die Tempelstufen herab, während der Apostel mit grandioser Geberde das Ungethüm im Vordergrunde bannt; rechts um den vom Drachen getödteten Königssohn ist eine schöne Gruppe von Hofleuten beschäftigt; links stehen Andere, schaudernd vor dem Drachen und sich die Nase zuhaltend. Die Bildung des Einzelnen ist in diesen Malereien durchaus frei und von eigenthümlich frischem Schwung; es sind schöne Frauen, würdige Männer, durchaus lebensvolle Gestalten. Nur die Gewandung ist vielfach manierirt und willkürlich.

6. Was Filippino's anderweitige Werke betrifft, so ist vor Allem ein Tabernakel zu Prato, in der Nähe von S. Margherita zu erwähnen, in welchem er eine Madonna mit dem Kinde und Engeln, und Heilige auf den Seiten darstellte; dasselbe ist zwar sehr beschädigt und auch übermalt; doch sind die einzelnen noch erhaltenen Köpfe von der allerhöchsten
7. Anmuth und Süssigkeit. — Das schönste Staffeleibild findet sich in der Badia zu Florenz (Kapelle links vom Haupt-

eingang): S. Bernhard, welchem die heil. Jungfrau erscheint. Es ist Abend; der Heilige hat sich seinen Pult ins Freie vor das Kloster hinausgesetzt und eben weiter geschrieben, da überrascht ihn die liebliche Maria mit ihrem Gefolge von anbetenden oder neugierig herbeiguckenden Engelchen, so dass ihm über seinem frommen Erstaunen die Feder aus der Hand fallen will. Das Werk ist eines der frühsten und lässt noch in allen Mienen den Schüler des Sandro erkennen, aber nirgends hat der florentinische Realismus einen himmlischen Vorgang auf liebenswürdigere Weise ins Irdische und Weltliche umgedeutet als hier. Andere Staffeleigemälde lassen 8. selten den Werth des Malers ganz erkennen, doch muss ausser einem Jugendwerke, von 1485, in den Uffizien, Madonna auf dem Throne zwischen vier Heiligen, eine ebendort befindliche, an naiven Zügen überaus reiche Anbetung der Könige und der Hirten, und ein Bild des Berliner Museums erwähnt werden, welches den Gekreuzigten zwischen Maria und S. Franciscus, Gestalten voll des tiefsten Ausdruckes, darstellt. Von Einwirkungen Lionardo's, der Ghirlandaj, u. a. höher entwickelter Zeitgenossen ist Filippino im Ganzen wenig berührt worden.

§. 135. Unter Sandro's Leitung arbeitete in der six- 1. tinischen Kapelle zu Rom ein anderer Florentiner, Cosimo Rosselli (geb. 1439). Sein vorzüglichstes Werk ist ein grosses Wandgemälde in einer (leider sehr dunklen) Kapelle von S. Ambrogio zu Florenz vom Jahre 1456*). Es stellt die Versetzung eines wunderthätigen Abendmahlskelches aus der Kirche S. Ambrogio nach dem bischöflichen Palaste dar. Hier besteht wiederum, wie es schon beim Masaccio bemerkt wurde, der grösste Theil des Bildes aus einer Menge zuschauenden Volkes, darunter man höchst reizende Frauen- und Mädchenköpfe sowie tüchtige und würdige Männergestalten sieht. Das Costüm ist das der Zeit und mit eigner Feinheit ausgeführt. Unter Cosimo's Tafeln ist vorzüglich 2. schön eine Krönung der Maria in der Kirche S. Maria Mad-

*) Gestochen in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

3. dalena de' Pazzi zu Florenz. Auch in S. Ambrogio befindet sich von ihm ein treffliches Altarbild: eine Madonna, von
4. Engeln umgeben, und Heilige zu ihren Füssen. Ein Christus am Kreuz, von Engeln und Heiligen umgeben, durchaus edel und lebendig, befand sich in der Sammlung von Young Ott-
5. ley in London. Andre, zum Theil nicht unbedeutende Bilder
6. Cosimo's sind im Museum von Berlin vorhanden. Seine Fresken in der sixtinischen Kapelle zu Rom, Pharao im rothen Meere, die Gesetzgebung Mosis und das Abendmahl, sind wenig interessant.

Cosimo Rosselli war in seinen frühsten Arbeiten der Richtung des Fiesole nachgegangen, hatte sich jedoch nach-
7. mals mehr der Weise des Masaccio zugewandt. Ein andrer Künstler jener Zeit, Benozzo Gozzoli (geb. 1424), wird mit Bestimmtheit als ein Schüler des Fiesole bezeichnet; und in der That verräth er in seiner eigenthümlich lichten und heiteren Färbung, sowie in einer vorwaltenden Milde des Ausdrucks eine gewisse Verwandtschaft mit jenem Meister. Im Uebrigen jedoch zeigt er die grösste Verschiedenheit von dessen Richtung; denn er gerade ist derjenige unter den Italienern, dem zuerst die Schönheit und die Lieblichkeit der Erde und ihrer mannigfaltigen Erscheinungen sich in voller Genüge aufgethan hat, dessen Bilder noch überströmen von dem Entzücken über diese Schönheit. Er bildete zuerst reiche landschaftliche Hintergründe mit Bäumen, Villen, Städten, mit Flüssen und reichbebauten Flussthälern, mit scharf und kühnbezeichneten Felsen u. s. w. Er belebte diese Landschaften auf's Anmuthigste mit Thieren aller Art, mit Hunden, Hasen, Rehen, mit grossen und kleinen Vögeln, welche überall sichtbar werden, wo nur eine leere Stelle blieb. Er zeigt, wo die Handlungen im Inneren der Städte oder der Wohnungen vorfallen, die reichste Phantasie für architektonische Gebilde, indem er die mannigfaltigsten Hallen, nach aussen durch Säulenstellungen geöffnet, zierliche Arkaden, Galerien, Logen u. s. w. und alles dies in schönem, entwickelt toskanischem Style — darstellt. Was endlich die Darstellung der menschlichen Figuren anbetrifft, so finden

wir hier Scherz und Laune, Affekt und heilige Würde aufs Glücklichste vereint; aber auch hier genügt es dem Künstler nicht an denjenigen nöthigsten Figuren, welche zu der jedesmaligen Handlung gehören; sondern Landschaften und Gebäude werden durch mannigfache Gruppen belebt und insbesondere sind die handelnden Personen sehr häufig von einem Kreise Zuschauender umgeben, in denen man vielfach Portraits von den Zeitgenossen des Künstlers erkennt, denen er hierin ein Denkmal gesetzt hat. Im Einzelnen sind die Gestalten des Benozzo nicht selten sehr anmuthig in Bewegung und Faltenwurf; eigen ist jedoch ihren Bewegungen eine gewisse, fast mädchenhafte Schüchternheit; die Köpfe sind voll Ausdruck, die Portraits naturwahr und fein aufgefasst.

Zu den früheren Werken des Benozzo gehören vornehmlich die seit dem Jahre 1447 entstandenen Apostel und Märtyrer, welche in der Capelle della Madonna di San Brizio des Domes von Orvieto einen Theil der von Fiesole angefangenen himmlischen Glorie des Weltrichters ausmachen (Bd. I. S. 386); sodann einige Malereien in den Kirchen S. Fortunato und S. Francesco*) zu Montefalco (einem Städtchen unweit Fuligno), vom Jahre 1450, in denen er noch jene nähere Verwandtschaft zum Fiesole zeigt, und die Ausschmückung der Kapelle des Palazzo Medici (jetzt Ricardi) in Florenz. Auf der (nicht mehr vorhandenen) Altartafel war hier die Anbetung der Könige dargestellt; dann ist die Altarnische als Rosengarten mit anbetenden Engeln geschmückt, woran sich die Anbetung der Hirten anschliesst, die drei Hauptwände der Kapelle aber enthalten den Zug der herannahenden heil. drei Könige, figurenreiche und lebendige Compositionen. Seine ganze Eigenthümlichkeit entwickelt Benozzo jedoch erst in seinen spätern Werken: einigen Malereien vom Jahre 1465 zu S. Gimignano, unweit Volterra (unter denen sich vorzüglich die in S. Agostino befindlichen auszeichnen), am

8. 9. 10. 11.

*) Vergl. v. Rumohr Ital. F. II, S. 257 ff.

12. vollsten aber in den grossen Wandgemälden*), womit er die ganze Nordwand des Campo Santo zu Pisa (mit Ausnahme jener bereits erwähnten Arbeiten des Pietro di Puccio) ausschmückte. Diese Werke führte er in den Jahren von 1469—85 aus; sie schliessen sich, wie im Raume, so auch im Inhalt unmittelbar an die Werke jenes Pietro an und stellen die Geschichten des alten Testaments vom Noah bis zum Besuch der Königin von Saba beim David in gedrängter überreicher Folge dar. Der grössere Theil dieser Darstellungen ist noch ziemlich rein erhalten und bildet eins der anziehendsten Denkmale der Kunst des XV. Jahrhunderts.
13. — Tafelbilder Benozzo's sind selten. Das bedeutendste befindet sich im Louvre; es ist wiederum eine Glorie des heil. Thomas von Aquino, welcher hier zwischen Plato und Aristoteles auf einem überwundenen Ketzer thront, indess oben Christus mit den vier Evangelisten erscheint; ganz unten sieht man den Papst Sixtus IV. in Mitten einer Kirchen-
14. versammlung. Eine Altarstaffel im Vatican, die Wunder eines polnischen Heiligen in einer Reihe von geistvollen Scenen mit höchst durchgebildeter Charakteristik darstellend, wird
15. ebenfalls Benozzo zugeschrieben. Ein sehr übermaltes Altarbild vom Jahre 1466, Madonna mit Heiligen und Engeln,
16. befindet sich in S. Andrea, nahe bei S. Gimignano. Eine Handschrift des Virgil in der Biblioteca Riccardiana zu Florenz erinnert in ihren Miniaturen an den Styl des Benozzo.

1. §. 136. Was beim Benozzo Gozzoli als jugendliche Ueberschwänglichkeit erschienen war, bildete sich bei einem um Weniges späteren Meister zu männlicher Kraft und ernster Gediegenheit aus. Dies ist Domenico Corradi, genannt Domenico Ghirlandajo (1449—95), einer der grössten Meister seiner und aller Zeit, der dasjenige, was Masaccio gewollt und begonnen, zur schönsten Vollendung durchführte. Der Vater des Domenico, Tommaso di Currado di Dafo Bighordi, war ein zu seiner Zeit geschätzter Goldarbeiter; es wird namentlich von ihm gesagt, dass die

*) C. Lasinio: *Pitt. a. fresco del campo santo di Pisa.*

Guirlanden, welche er zum Kopfschmuck der florentinischen Mädchen arbeitete, sehr beliebt gewesen seien und dass er davon den Beinamen Ghirlandajo erhalten habe, welcher Beiname sodann auf den Sohn übergegangen ist. Anfänglich war letzterer ebenfalls für die Goldschmiedekunst bestimmt; er zeigte jedoch frühzeitig sein Talent für die Malerei, indem er schon als Knabe in des Vaters Laden die Vorübergehenden sprechend ähnlich zu zeichnen wusste. Als sein Lehrer in der Malerei wird Alessio Baldovinetti, ein zwar nicht verwerflicher, jedoch minder bedeutender Künstler des XV. Jahrhunderts, geboren zwischen 1420 und 1430, genannt, welcher besonders in naturgemässer Behandlung der Nebendinge, der Landschaft, u. s. w., vielleicht durch flandrische, nach Florenz gekommene Bilder angeregt, weit fortgeschritten erscheint. — Im Domenico Ghirlandajo erhebt sich die künstlerische Richtung der Zeit zu einer eigenthümlichen Höhe; es ist hier nicht mehr die Begeisterung für die blosse Form an sich, für eine schöne und würdige Auffassung der Erscheinungen der Natur; es ist die Begeisterung für diese Formen, für diese Erscheinungen, sofern sie der Ausdruck grossartiger und bedeutsamer Lebensverhältnisse sind, die Begeisterung für die Herrlichkeit und Würde des Vaterlandes, welches, wie oben bereits bemerkt ist, zu jener Zeit seine schönste Blüthe feierte. Das Portrait, in der weitesten Bedeutung des Wortes, ist dasjenige, was in Ghirlandajo's Kunstleistungen am Bedeutendsten hervortritt. So sehen wir bei ihm vornehmlich das Motiv, welches wir schon bei früheren Meistern als ein mehr zufälliges bemerkten, vollständig und consequent durchgebildet: nemlich Bildnissfiguren Mitlebender in den kirchlich historischen Darstellungen anzubringen, und ihnen solchergestalt ein ehrenvolles Denkmal zu stiften, ohne dieselben jedoch, wie es wohl an andern Orten (namentlich in den Niederlanden und Deutschland) geschah, den heiligen Gestalten selbst zu supponiren. Einfach und ruhig, in der Tracht ihrer Zeit, stehen diese Personen als Zuschauer, gewissermaassen als Zeugen, zu den Seiten der heiligen Handlung und nehmen nicht selten wohl den bedeutendsten Raum

des Gemäldes ein; sie sind in leicht symmetrischer Weise insgemein in bestimmte Gruppen von einander gesondert, deren rhythmische Anordnung dem Ganzen eine eigenthümliche Feierlichkeit giebt. Ich möchte ihr Verhältniss zu dem eigentlichen Gegenstande der Darstellung mit dem Chor in der griechischen Tragödie vergleichen. Sodann liebt es Ghirlandajo, auch abgesehen von diesen Gruppen der Zuschauer, die heilige Handlung überhaupt in das häusliche und bürgerliche Leben der Zeit hereinzuziehen und mit dem Modecostüm der zuschauenden Personen auch die städtische Architektur in reichster Entfaltung und ausgebildeter Perspektive anzuwenden, ohne jedoch, wie es beim Benozzo Gozzoli noch der Fall war, gerade in phantastische Zusammenstellungen auszuschweifen. — Bei alledem ist es zugleich nicht zu übersehen, dass Sitte und Bildung jener Zeit eben durch die Kunst bereits zu einer edlen Milde und Mässigung herangereift waren und dass somit in den Bildern des Ghirlandajo, was namentlich das Costüm betrifft, durchaus nichts Unkünstlerisches, nichts Bizarres störend entgegentritt. Die Gestalten der Heiligen bleiben in ihrer bekannten idealen Gewandung, zuweilen selbst nicht ohne Reminiscenzen an den Styl des XIV. Jahrhunderts; auch tritt hier noch ein drittes Element hervor, indem in gewissen, zumeist weiblichen Nebenfiguren sich zuweilen wiederum ein specielles Studium leichterer antiker Motive, besonders in der Gewandung, zeigt. Im Ganzen leidet jedoch die letztere noch immer an der bauschigen Schwere der vorhergehenden Florentiner. — In der Ausführung des Einzelnen bemerkt man zwar noch eine gewisse Strenge, vornehmlich in den Umrissen, ohne dass dieselbe jedoch noch als ein Mangel bezeichnet werden könnte; die Formen sind bereits aufs Schönste vollendet, die Besonderheiten der Natur mit glücklichem Sinne aufgefasst. In der Technik der Freskomalerei zeigt Domenico Ghirlandajo eine unübertroffene Vollendung.

2. Zu den frühesten Arbeiten des Ghirlandajo gehören diejenigen, welche er, bei Gelegenheit des schon mehrerwähnten Wettkampfes, in der sixtinischen Kapelle des Vaticans

zu Rom malte. Doch ist von diesen nur die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas, schon ein tüchtiges, lebensvolles Bild, erhalten; eine Auferstehung Christi wurde nachmals vernichtet, um für Michelangelo's jüngstes Gericht genügenden Raum zu gewinnen*). Etwas später, vom Jahre 1480, ist seine Freskofigur des h. Hieronymus im Schiff von Ognissanti in Florenz, wobei die Umgebung eins der vollendetsten Stillleben nach Art der damaligen Niederländer enthält; sodann ein Abendmahl im Refektorium von Ognissanti mit dem glücklichen Bestreben, den einzelnen Köpfen eine individuelle Charakteristik zu geben. Diese Arbeiten in Ognissanti sind noch ungemein einfach und streng. (Die dem h. Hieronymus entsprechende Figur des h. Augustin ist von Sandro Botticelli.) 3. 4.

Ungleich bedeutender, sowohl in der Handhabung der Gestalt, in der freien Bewegung der Figuren, in der Mischung und dem Auftrag der Lichter in den Fleischpartieen (denen früherhin die nöthige Wärme fehlte), als auch in Ausdruck und Auffassung des Lebens zeigt sich Ghirlandajo in den Fresken der Kapelle Sassetti in der Kirche S. Trinità zu Florenz, welche mit dem Jahre 1485 bezeichnet sind und Begebenheiten aus dem Leben des heil. Franciscus enthalten. Das schönste unter diesen Gemälden ist der Tod des heil. Franciscus, eine der wenigen wirklich historischen Darstellungen Ghirlandajo's. Die einfache feierliche Anordnung des Ganzen, die Würde und Naivetät in den einzelnen Gestalten, der edle männliche Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, die vollendete Technik erheben dies Gemälde zu einem der vorzüglichsten Werke neuerer Kunst. Uebrigens sind nicht alle Gemälde jener Kapelle von gleichem Werthe; bei einigen, namentlich denen der linken Seitenwand, tritt offenbar Schülerhülfe sehr bedeutend hervor. — In den allgemeinen Beziehungen noch vollendeter sind die Malereien, 5. 6.

---

*) Nach Eastlake's Anmerkung zur engl. Uebersetzung der 1. Auflage dieses Buches wären hierbei nur Bilder Perugino's zerstört worden.

welche Ghirlandajo um das Jahr 1490 im Chore von S. M. Novella zu Florenz ausführte; hier stellte er auf der einen Seite das Leben der Maria, auf der andern das Leben Johannes des Täufers dar, und von diesen Werken gilt ganz vornehmlich, was ich in der allgemeinen Charakteristik über Ghirlandajo vorausgeschickt habe*).

7. In Tafelbildern konnte sich natürlich die Eigenthümlichkeit des Ghirlandajo nicht zu ähnlicher Schönheit entwickeln und sie können im Allgemeinen nicht auf gleichen Werth mit den Wandmalereien Anspruch machen; auch stört hier eine gewisse Buntheit, vorzüglich ein disharmonisches Roth. Doch findet man auch unter ihnen sehr ausgezeichnete Werke, namentlich zu Florenz. Eine schöne Anbetung der Könige vom Jahre 1488 befindet sich dort in der Kirche des Findelhauses (agli Innocenti) und enthält besonders in den Neben-
8. figuren treffliche, aus dem Leben gegriffene Köpfe; eine andere Anbetung vom vorhergehenden Jahre (Rundbild) in
9. den Uffizien. Zwei vorzügliche Bilder sind in der Florentiner Akademie; auf beiden kommen ungemein anmuthige und süsse Madonnen vor, was sonst beim Ghirlandajo nicht gerade häufig gefunden wird. Das Eine, vom Jahre 1485, ist die bekannte Anbetung der Hirten, bei welcher ein alter
10. Heidensarcophag als Krippe dient. Eine vortreffliche Heimsuchung Mariä vom Jahre 1491 befindet sich im Louvre.
11. Eine Madonna in einem Nimbus mit vier Heiligen, worunter ein knieender Hieronymus sich durch Adel der Form und des Ausdruckes auszeichnet, im Berliner Museum.

12. Die Brüder des Domenico Ghirlandajo, Davide und Benedetto Ghirlandajo, malten in seiner Art und unterstützten ihn bei seinen Arbeiten, z. B. bei einer sehr bewegten Darstellung der Auferstehung im Berliner Museum.
13. Ebenso (bedeutender als Beide) sein Schwager Bastiano Mainardi, der jedoch, wenn er den Domenico schon nicht

---

*) Ghirlandajo's Gemälde in S. Trinità und in S. M. Novella sind in Lasinio's mehrerwähnter Sammlung altflorentinischer Meister gestochen.

in der Rundung und im Farbenauftrage erreicht, in der zarteren Auffassung des Charakters christlicher Heiligen, besonders in der Gesichtsbildung, etwas Eigenthümliches hat; für eine Hauptarbeit des Mainardi hält man die Malereien in der Pfarrkirche des Städtchens S. Gimignano*) (seines Geburtsorts) und zwar in der Kapelle der Beata Fine; doch sollen auch die Ghirlandajo's hier mitgearbeitet haben. Von Mainardi 14. allein ist eine Verkündigung im Baptisterium derselben Kirche. — Auch Francesco Granacci (geb. 1469), einer der 15. Schüler des Domenico, vereinigt mit dessen Styl eine gewisse leichtere Anmuth, ohne freilich die Lebenskräftigkeit und Tiefe des Meisters zu erreichen. In der Galerie Pitti und in den Uffizien zu Florenz sind einige gute Bilder von ihm; mehreres in der dortigen Akademie, wo namentlich eine Reihe kleinerer Bilder, das Martyrthum der heil. Apollonia darstellend, ausgezeichnet sind. In späterer Zeit wandte sich Francesco mehr zu der Weise seines grossen Mitschülers, des Michelangelo Buonarotti, der, sowie auch Domenico's Sohn, Ridolfo Ghirlandajo, der folgenden Periode angehört. — Bil- 16. der von verschiedenen Händen dieser Schule enthält namentlich das Querschiff von S. Spirito in Florenz.

An diese Schule der Ghirlandaj schliesst sich die letzte 17. grosse Blüthe der italienischen Miniaturmalerei an. Allerdings ist es jetzt weniger die Andacht, welche die prachtvolle Ausschmückung heiliger Handschriften verlangt, als vielmehr der Sinn für echten Luxus, das Bedürfniss nach künstlerischer Veredelung aller Umgebungen des Lebens. Auch zeigt sich in den prachtvollen Randverzierungen, in den Architekturen der Hintergründe u. s. f. der heiterste profane und antike Schmuck von Genien mit Laubgewinden, Götterfiguren u. dgl. Ausser den Mediceern und den kirchlichen Corporationen beschäftigte hauptsächlich der König von Ungarn, Matthias Corvinus, die florentinischen Miniatoren.

Von einem der berühmtesten, dem Abt von San Cle- 18. mente in Arezzo, Don Bartolommeo della Gatta

*) v. Rumohr, It. F. II, S. 286.

(† nach 1490), ist kein sicheres Werk mehr vorhanden*). Von den erhaltenen Werken gehören die vorzüglichsten einem 19. gewissen Gherardo aus Florenz an, welcher von Lorenzo Magnifico ursprünglich zum Mosaicisten für den Dom bestimmt und desshalb mit Domenico Ghirlandajo in Einverständniss gesetzt worden war. Seine Miniaturen verbinden den Styl des letztern mit einer unglaublichen Pracht und Zierlichkeit der Ausführung, welche in der Bibel des Matthias Corvinus (um 1490), jetzt in der vaticanischen Bibliothek, ihre höchste Stufe erreicht. Einige Bücher mit Miniaturen von Gherardo sollen sich noch im Archiv des Spitalpfarrers von S. Giulio in Florenz vorfinden; ein Missale vom 20. Jahre 1494 in der Laurentianischen Bibliothek. — Von einem andern Florentiner, Attavante, ist in der Bibliothek der Ducs de Bourgogne zu Brüssel ein für den König von Ungarn ausgeführtes Prachtmissal, und in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris ein Brevier des Bischofs von Gran, Werke, welche ebenfalls die Schule Ghirlandajo's verrathen und mit grösstem decorativem Geschmack ausgeführt sind. 21. — Auch die im Vatican befindliche Bibel von Urbino, vom Jahre 1478, ist offenbar von florentinischen Händen ausge-22. malt. — In der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz sind noch einzelne Handschriften klassischer Autoren vorhanden, welche auf Veranlassung des Lorenzo Magnifico entstanden sein sollen und nur wenige eigentliche Miniaturen, dafür aber eine Fülle von schönen und zarten Ornamenten enthalten**).

1. §. 137. Während bei den vorgenannten Meistern mehr die Portraitauffassung vorherrschend war, so zeigt sich bei anderen ein mit besondrer Vorliebe durchgeführtes Studium

---

*) Doch schreiben ihm Crowe u. Cavalcaselle III, 37 ff., eine Reihe von Tafelbildern in Arezzo, Borgo S. Sepolcro u. a. O. zu.

**) Für das Obige ist vor Allem in der deutschen Uebersetzung des Vasari Bd. II, Abth. II, S. 186 u. f. der Excurs der Herausgeber zu vergleichen. Ausserdem S. 181 u. f. und Bd. II, Abth. I, S. 330 die Anmerkg. — Waagen, Kunstw. und Künstl. in Paris, S. 365 u. f. — D'Agincourt, Malerei, Taf. 76 u. f. und deutsches Textheft, S. 85 u. f.

des Nackten, wie solches ebenfalls bereits beim Masaccio bedeutend hervortrat. Dahin gehört zuerst Andrea del Castagno (geb. 1390), der um die Mitte des Jahrhunderts blühte. Sein eigenthümliches Streben zeigt sich vornehmlich in einer scharfen strengen Modellirung, die aber bei ihm in manieristischer Uebertreibung bis zu einer harten und dürren Trockenheit ausartet, und mit einem herben, selbst verdriesslichen Ausdruck verbunden ist. Einige Bilder der Art sieht man von ihm in der Florentiner Akademie, andre im Museum von Berlin. In Florenz wird ihm ein Frescobild über einem Grabmal in Santa Croce, S. Franz und Johannes der Täufer, zugeschrieben, welches eine herbe Kraft der Darstellung mit sehr intensivem Ausdruck verbindet. — Bekannter, als durch seine wenigen erhaltenen Werke, ist er in der Geschichte der Kunst durch eine schwere Schmach, welche sich mit Unrecht an seinen Namen geheftet hat. „Bisher hatte man nämlich mit Temperafarben gemalt, d. h. mit einer Mischung der Farben mit Eigelb und einigen Harzen, die schneller trockneten und einen schnelleren Auftrag nöthig machten. Im Anfange des Jahrhunderts aber war durch Johann van Eyck in den Niederlanden die Oelmalerei bereits so bedeutend verbessert worden, dass sie mit glücklichstem Erfolge angewandt wurde. Von ihm hatte sie ein Italiener, Antonello von Messina, auf den wir später zurückkommen werden, als ein Geheimniss (?) erlernt, und dieselbe ebenso seinem Freunde, dem Domenico Veneziano, mitgetheilt. Als nun des letzteren Bilder ein ungemeines Aufsehen machten, so erregte dies die Erbitterung und den Neid des Andrea; er schlich sich, während er mit Domenico gemeinschaftlich in S. Maria Nuova zu Florenz malte, in dessen Vertrauen ein und entlockte ihm sein Geheimniss. Domenico war ein fröhlicher Mensch, er trieb Musik und spielte trefflich die Laute; Andrea unterstützte ihn, wenn jener seinen Geliebten Serenaden sang. Eines Abends liess er ihn allein gehen, folgte ihm heimlich in der Dunkelheit nach, und ermordete ihn, um so des Nebenbuhlers in der Kunst los zu werden. Auf dem Todtenbette soll er sein Verbrechen bekannt haben.“ Diese

2.

3.

von Vasari erzählte Geschichte lässt immerhin erkennen, dass das Auftreten der Oelmalerei in Italien genugsam Epoche machte, um eine sagenhafte Erzählung zu veranlassen, welche offenbar schon durch manchen Mund gegangen war, ehe sie zu Vasari gelangte. Unwahrscheinlich war es von vorn herein, dass die neue Erfindung so geheimnissvolle Wege gegangen sei; schon die van Eyck's selbst hielten gegen Schüler und Mitstrebende nicht damit zurück, und wenn Andrea heute einen Mitwisser todtschlug, so konnte morgen ein anderer aufstehen. Zwei neuerlich festgestellte Thatsachen lassen indess genugsam Andrea's Unschuld erkennen: Domenico hatte seine Fresken zu S. Maria Nuova sechs Jahre früher (1445) vollendet, ehe Andrea (1451) die seinigen anfing, und 4. überlebte diesen um beinahe vier Jahr*). Ueberdiess ist noch nicht ausgemacht, ob das eine bekannte Bild des Domenico (in S. Lucia zu Florenz, jenseit des Arno) mit Oel-, oder mit Temperafarben**) gemalt sei; die erwähnten Bilder des Andrea sind offenbar Temperabilder. Jenes Bild des Domenico ist übrigens etwas abweichend von des letzteren Weise und hat etwas Mildes und Edles im Ausdruck, zeigt jedoch ebenfalls bereits ein gutes Gefühl für die Form. Jedenfalls liegt es in der Natur der Sache, dass die Tempera-Malerei, die für ein schnelles Bemalen grosser Flächen manche Vortheile darbot, erst allmählig, am Ende des Jahrhunderts, der Oelmalerei wich.

5. Am Entschiedensten wurde jenes Studium des Nackten durch den Einfluss gefördert, welchen die Bildhauerkunst auf die Malerei ausübte. Diese Kunst (vornehmlich die Arbeit in Bronze) war zu jener Zeit in Florenz mit glücklichstem Erfolge, bedeutender noch als die Malerei, ausgeübt worden und es konnte nicht fehlen, dass ihre Erfahrungen in Bezug auf eine genauere anatomische Ergründung des menschlichen Organismus alsobald auch auf die Malerei übergetragen wur-

*) Vergl. Crowe u. Cavalcaselle II, 308.

**) Letzteres wird von Rumohr (Ital. Forsch. II, 262), Ersteres von E. Förster (Kunstblatt 1830, S. 67) angenommen.

den. Vornehmlich wurde diess durch zwei Bildhauer bewerkstelligt, die neben dem Meissel zugleich auch den Pinsel führten: Antonio Pollajuolo (1431 oder 33—1498) und Andrea del Verrocchio (Scharfblick 1432), die beide nach der Mitte des XV. Jahrhunderts blühten. Von letzterem wird angeführt, dass er zuerst Gypsabgüsse von menschlichen Gliedern genommen habe, um solche als Studien benutzen zu können. Beide haben einzelne treffliche Bildnerarbeiten geliefert, in ihren Malereien erscheinen sie jedoch minder bedeutend und zeigen ein ängstliches Bestreben, die Formen anatomisch richtig darzustellen. Vom Antonio Pollajuolo befinden sich einige Bilder in der Galerie der Uffizien zu Florenz: zwei mit verschiedenen Kämpfen des Herkules, von denen besonders das eben Gesagte gilt; ein drittes mit drei nebeneinander stehenden männlichen Heiligen, das sich bei aller Strenge doch durch eine eigenthümliche, schlichte Würde und durch kräftig leuchtende Farbe im Sinne der ferraresischen Schule auszeichnet. Eine Krönung Mariä im Dom von S. Gimignano lässt den Beschauer kalt. Eine Verkündigung, im Museum von Berlin, zeichnet sich durch klare Färbung, Reichthum und architektonischen Luxus aus; reizvoller und freier aber hat Antonio's Bruder Pietro an einer Wand der Capelle S. Giacomo in S. Miniato bei Florenz denselben Gegenstand hehandelt. — Von Verrocchio ist ein Bild in der florentinischen Akademie vorhanden. Es stellt eine Taufe Christi dar und war ursprünglich für das Kloster S. Salvi gemalt. Einer der auf diesem Bilde enthaltenen Engel soll von einem Schüler des Andrea, dem Leonardo da Vinci gemalt sein, und der Meister, als er sich hierin von einem Schüler übertroffen sah, fortan das Malen aufgegeben haben; auch lassen sich in dieser sonst nicht sehr ausgezeichneten Figur schon die Grundzüge des Typus Leonardo's erkennen*). Verrocchio selbst erscheint hier dem Andrea del Castagno verwandt und hauptsächlich auf durchgebildete Mo-

6. 7. 8. 9. 10.

---

*) Eine eingehende Besprechung dieses Bildes s. bei Crowe und Cavalcaselle II, 407.

dellirung, auf scharfe Wirklichkeit gerichtet. Auf den Leonardo sowie auf andre Schüler des Andrea werde ich später zurückkommen.

1. §. 138. Ihre schönste Vollendung feiert diese Richtung in einem anderen toskanischen Meister, dessen Blüthe um den Schluss des XV. Jahrhunderts fällt, im Luca Signorelli von Cortona (1439—1521). Er war der Schüler des Piero della Francesca aus Borgo San Sepolcro, eines Künstlers, der um die Mitte des XV. Jahrhunderts besonders am Hofe von Urbino thätig war und in seinen Werken sowohl mit der paduanischen und umbrischen, als mit der florentinischen Malerei verwandt erscheint, ohne dass er irgend 2. einer Schule besonders zuzuweisen wäre. (Laut Vasari erweiterte er hauptsächlich das Studium der Perspective; ein einfach schönes Frescobild von seiner Hand (1451) sieht man in S. Francesco zu Rimini, andere Wandgemälde in S. Francesco zu Arezzo (die Auffindung des Kreuzes), und in seinem Geburtsort.) Seine und seiner toscanischen Zeitgenossen verschiedene Bestrebungen auf dem Gebiete naturwahrer Darstellung fasste nun Luca Signorelli in höherem Sinne zusam- 3. men. Schon unter den verschiedenen Künstlern, welche in der sixtinischen Kapelle zu Rom gemalt hatten, war er als einer der vorzüglichsten aufgetreten. Hier hatte er die Reise des Moses mit der Ziporah und die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Moses gemalt, beides eigenthümlich grandiose Bilder, in deren Gestalten etwas Bedeutendes und Edles liegt und die sich durch schöne Behandlung der Ge- 4. wänder auszeichnen. — Seine Eigenthümlichkeit entwickelte er am Schönsten in den grossen Wandgemälden, womit er und seine Schüler seit 1499 die Kapelle della Madonna di San Brizio am Dom von Orvieto*) ausschmückten. Dieser ganze Raum ist der bildlichen Darstellung der letzten Dinge gewidmet; schon hatte an der Hinterwand und an der gewölbten Decke Fiesole den Weltrichter in seiner Herrlichkeit und

---

*) Umrisse bei Della Valle: *Storia del Duomo d'Orvieto. Roma*, 1791.

die Propheten, Benozzo Gozzoli die Apo tel und Märtyrer dargestellt; jetzt vollendete Luca das Werk, allerdings wohl nicht in dem Sinne, in welchem Fiesole es begonnen, allein doch so, dass ausser Leonardo kein Meister der realistischen Kunstrichtung des XV. Jahrhunderts Grösseres als dieses geschaffen hat. Die Hauptsache sind vier grosse Darstellungen an den beiden Seitenwänden. Hier sieht man die Geschichte des Antichrist mit höchst charaktervollen Figuren, sodann die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies, alles höchst inhaltreiche, bewegte und ausdrucksvolle Compositionen, meist von nackten Gestalten, voll gewaltigen innern Lebens. Eine zwar noch strenge, aber sehr vollkommene und edle Zeichnung des Nackten, eine Fülle neuer, früher noch nicht dargestellter Körpermotive findet sich in diesen Darstellungen mit Vorliebe und mit Glück angewandt; bei höchster plastischer Virtuosität ist doch das ängstliche Bestreben nach blosser anatomischer Richtigkeit bereits überwunden und an dessen Stelle eine eigenthümliche Grossartigkeit und Erhabenheit getreten, welche sowohl den Darstellungen heiterer Ruhe und Seligkeit, als leidenschaftlicher, phantastischer Bewegung aufgeprägt ist. Man wird durchaus an die Weise Michelangelo's erinnert, als dessen beinahe ebenbürtiger Vorgänger Luca hier auftritt. Es ist dieselbe Unterordnung alles Zufälligen unter die lebendige Herrlichkeit der reinen Körperform, nur ist dieselbe hier nicht mit der dämonischen Grösse Michelangelo's aufgefasst. Auch in der Gewandung erscheint Luca hier nicht selten sehr vorzüglich und verräth im Einzelnen eine glückliche Nachahmung der Antike. — Den untern Theil der Wände nimmt eine dekorativ gehaltene Malerei, meist grau in grau, ein; in Rundbildern sieht man die Dichter des Jenseits und der Unterwelt, Hesiod, Virgil (wegen des VI. Buches der Aeneide), Claudian (wegen des „Raubes der Proserpina"), und Dante, umgeben von zahlreichen kleinern Darstellungen aus dem Gebiet der Allegorie und der heidnischen Mythe, welche mit der für jene Zeit bezeichnenden Unbefangenheit mit dem Hauptgedanken in Verbindung gebracht sind.

5. Andere Werke des Luca Signorelli findet man in seiner Vaterstadt Cortona, wo deren namentlich verschiedene im Chore des dortigen Domes vorhanden sind. In der Kirche del Gesù zu Cortona hat er ein Abendmahl von sehr eigenthümlicher und ausdrucksvoller Composition gemalt, welches sich jetzt im Chor des Domes befindet*). Hier sitzen die Jünger nicht, wie gewöhnlich, an einer langen Tafel, sondern sie knieen zu beiden Seiten und Christus, in der Mitte stehend, theilt ihnen
6. das heil. Mahl aus. — Nicht minder bedeutend sind diejenigen neun Wandgemälde, welche er im Kloster Monte Uliveto maggiore aus dem Leben des heil. Benedict ausgeführt hat.
7. Mehrere Tafeln von der Hand des Luca Signorelli sind in den florentinischen Galerien vorhanden, unter denen vornehmlich ein Gemälde der Maria mit dem Kinde, in der Ferne einige nackte Hirten, in den Uffizien befindlich, ausgezeichnet ist. In einigen dieser Bilder gewahrt man bereits Einflüsse des XVI. Jahrhunderts, die sich jedoch nicht vollkommen glücklich mit einer besondern Eigenthümlichkeit vereinigen.
8. — Vortrefflich sind zwei Seitenflügel eines Altarwerkes mit verschiedenen heiligen Gestalten, in der Galerie des Berliner Museums; hier verbindet sich mit der Schärfe und Entschiedenheit der Formen, welche Luca eigen ist, ein schöner, tief gemüthlicher Ausdruck in der Weise der umbrischen Schule.
9. Auch das Altarblatt der Capella S. Onofrio im Dom von Perugia (1484 gemalt), eine Madonna auf dem Thron zwischen Heiligen, vereinigt einen hie und da sehr harten Naturalismus (z. B. im heil. Onufrius) mit einer edeln Sentimentalität; es ist übrigens in der ganzen Ausführung, auch in der strengen Gluth der Farbe, als ein Hauptwerk des Meisters zu betrachten**).

---

*) Kupferstich in der *Etruria Pittrice* und flüchtig bei D'Agincourt, Taf. 156.

**) Vergl. Crowe u. Cavalcaselle III, S. 1—35.

Zweites Capitel.

Oberitalienische Schulen.

§. 139. Bei den Florentinern war das Studium der Form vorherrschend auf dem nächstliegenden Wege befolgt worden, indem man vorzugsweise auf eine Nachbildung der umgebenden Erscheinungen des Lebens ausgegangen war. Eine verwandte Richtung zeigt sich gleichzeitig auch in einzelnen oberitalienischen Malern, z. B. in einem Veroneser Vittore Pisano, genannt Pisanello († 1451), welcher mit Gentile da Fabriano gemeinschaftlich im Lateran zu Rom malte. Seine meist schlanken Gestalten haben in Bewegungen und Charakteren etwas von der zarten Anmuth der vorhergehenden Periode, etwa in der Art des Gentile, womit auch der alterthümliche Vortrag übereinstimmt; in seiner Neigung zum Nachbilden lebendiger Bewegung, zu Verkürzungen u. a. perspektivischen Problemen steht jedoch Pisanello schon dem Masaccio näher. Manches von ihm hat sich zu Verona erhalten, wie ihm z. B. das Wandgemälde einer Verkündigung in S. Fermo und eine Tafel in der Galerie des Rathspalastes, eine Madonna in einem Blumengärtlein sitzend, mit Engeln und Heiligen, — beides anmuthvoll anziehende Werke — zugeschrieben werden. Die kleinen Bilder mit Geschichten des h. Bernhard in der Sakristei von S. Francesco zu Perugia, die man ihm gleichfalls zuschreibt, sind ungleich mehr fabrikmässig gemacht und rühren wahrscheinlich von Fiorenzo di Lorenzo her. Später, in seinen berühmten Schaumünzen, neigt sich Pisanello noch entschiedener der Art des XV. Jahrhunderts zu. 1. 2. 3.

Von einer andern Seite als bei den Florentinern wurde das Studium der Form ergriffen in der Schule von Padua. Hier nahm man die Muster antiker Sculptur, in welchen man jene Formen der Natur bereits künstlerisch aufgefasst und ausgeführt sah, zum nächsten Vorbilde und suchte durch deren Vermittelung insbesondere zu dem vorgesteckten Ziele 4.

zu gelangen. Diese Richtung ist allerdings mit derjenigen zu vergleichen, welche wir bereits bei den Zeitgenossen des berühmten Bildhauers Niccolà Pisano kennen gelernt haben; nur zeigt sie sich bei den Paduanern ungleich einseitiger und in grösserer Ausschliesslichkeit durchgeführt, namentlich schon in dem Bezuge, dass man hier auch auf jene altchristlichen Gestaltungen, die aus einer neuen Auffassungsweise der antiken Kunst hervorgegangen waren, vor der Hand fast keine Rücksicht mehr nahm. Was wir gleichzeitig bei den Florentinern des XV. Jahrhunderts von der Nachahmung antiker Bildungsweise bemerkt haben, war nur als vereinzelte Zufälligkeit zu betrachten, und muss vielleicht schon als ein direkter Einfluss der paduanischen Schule angenommen werden.

Es hat diese Schule somit vornehmlich das Verdienst, die reichen Ergebnisse einer früheren, lange vergessenen Kunstblüthe wieder in die neuere Ausübung derselben eingeführt und ihre Benutzung eingeleitet zu haben. Doch würde man hier vergebens ein tieferes Eingehen auf das ideale Princip der klassischen Kunst suchen; was die Paduaner der Antike entnahmen, beschränkte sich für's Erste auf die äussere dekorative Erscheinung, sodann auf die Anregung zu möglichst plastischer Darstellung der Formen. In der That besteht ihre Eigenthümlichkeit in einer mehr plastischen als malerischen Auffassungsweise. Die Formen werden strenge und scharf bezeichnet, die Gewandung häufig ideal nach dem Vorbilde antiker Kostümirung behandelt und zwar so, dass sie, um die Körperformen bestimmter hervortreten zu lassen, meist immer straff angezogen und angespannt erscheint. Die Anordnung des Ganzen hat nicht selten mehr etwas Basreliefartiges, als dass die Gruppen-Anordnung hervorgehoben wäre. Die Nebendinge bezeugen nicht minder, vornehmlich in den Architekturen und Ornamenten, ein specielles Eingehen auf antike Vorbilder, und namentlich scheint es der antiken Verzierungsweise nachgeahmt, wenn man häufig lebendige Fruchtgehänge in den Bildern dieser Schule dargestellt findet. Merkwürdig verbunden und gekreuzt mit dem in der Zeit liegenden Naturalismus, führte jedoch das Studium

plastischer Vorbilder in der Regel auf eine übertriebene Schärfe und Härte der Formenbezeichnung, die sich im Einzelnen selbst der Caricatur annähert; in der Gewandung verleitete jenes angeführte Motiv zu der Angabe einer Menge kleiner scharfer Querfalten, welche die grossen und freien Linien derselben aufheben, selbst zuweilen den Eindruck der Hauptformen beeinträchtigen. — Die Ausführung des Einzelnen, namentlich in den Nebendingen, hat bisweilen auch so viel Aehnlichkeit mit den Werken der flandrischen Schule, dass man an einen Einfluss der letztern zu denken versucht ist. Indess wird man, mit Ausnahme der notorisch von den van Eyck's abhängigen Neapolitaner, eine solche Verwandtschaft doch viel weniger einer direkten Einwirkung als einer eigenen, parallelen Entwickelung des italienischen Realismus zuschreiben müssen.

§. 140. Der Stifter dieser Schule war Francesco Squarcione (1394—1474). Dieser Künstler hatte bedeutende Reisen in Italien und Griechenland gemacht und dabei, soviel in seinen Kräften stand, Reste der alten Kunst, Statuen, Torsen, Reliefs, Vasen u. s. w. gesammelt und Zeichnungen nach solchen angefertigt. Mit diesen Dingen eröffnete er, nachdem er heimgekehrt war, zu Padua eine Studiensammlung von einem Reichthume, wie sie zu jener Zeit noch nicht gesehen worden war, und welche sich bald eines zahlreichen Besuches von Schülern, die unter solchen Mitteln eine vorzügliche Ausbildung hoffen durften, erfreute. Diese Schüler, die aus verschiedenen Gegenden Italiens herzuströmten, verbreiteten die Weise der Schule nachmals über einen grossen Theil des Landes. Ueberhaupt scheint Squarcione selbst mehr durch ein vorzügliches Lehrtalent als durch eignes Kunstverdienst ausgezeichnet gewesen zu sein; die wenigen von ihm vorhandenen Gemälde sind wenigstens nicht bedeutend. Zu diesen gehört eine nicht sonderlich anmuthige Maria mit dem Kinde und einem Mönche als Donator, ehemals in der Galerie Manfrini zu Venedig, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1447 bezeichnet. Es sind unschöne, mit Härte bezeichnete Formen, nebst hässlicher

1.

2.

Gewandung, aber in der Modellirung mit grösster Sicherheit
3. durchgeführt. Aehnlich ein Bild in der Sammlung des Rathspalastes zu Verona, den Kaiser Augustus und die tiburtinische Sibylle darstellend, welches wenigstens ein ungemein sorgliches Studium zeigt.

4. Da jedoch das künstlerische Verdienst des Squarcione aus den wenigen sichern Bildern, die von ihm erhalten sind, — und indem namentlich sein Einfluss auf Mantegna durchaus nicht genügend gewürdigt werden kann, sind die Werke eines Mitstrebenden (wohl mehr Gehülfen als Schülers) um so wichtiger. Diess ist Giacomo Bellini von Venedig. Von sichern Gemälden dieses Künstlers ist zwar auch nur sehr wenig erhalten, dagegen ist ein grosser Band mit 99 Zeichnungen von seiner Hand auf unsere Zeit gekommen*). Sie befinden sich gegenwärtig im Besitz des Herrn Mantovani zu Venedig und sind zu Anfang des Bandes mit der sichern Namensinschrift und der Jahrzahl 1430 (wohl den Beginn der Zeichnungen andeutend) versehen. Dem Inhalte nach sind es theils heilige Gegenstände, theils Studien nach Antiken, theils Architektonisches, theils Costüme. In ihnen sieht man die eigenthümliche und grossartige Tendenz der Paduaner Schule vollständig und auf höchst umfassende Weise ausgesprochen; sie bilden die bedeutendste Vorstufe des Mantegna, der vielleicht direkt nach ihnen studirt haben mag.
5. — Als echte Bilder des Giacomo sind eine (leider übermalte) Darstellung des Gekreuzigten in der Sakristei des bischöf-
6. lichen Palastes in Verona, und eine Madonna im Kunstinstitut des Grafen Tadini zu Lovere (unweit Bergamo) zu nennen, welches letztere Bild in der Behandlungsweise sehr an Gentile da Fabriano erinnert, dessen Schüler Giacomo ebenfalls gewesen ist. In den Handzeichnungen konnte der Einfluss Gentile's wenig oder gar nicht hervortreten, weil seine Eigenthümlichkeit viel weniger auf einer besondern

*) Vergl. den schon erwähnten Aufsatz hierüber, von Gaye, Kunstbl. 1840, No. 23 bis 35, und Passavant's Nachtrag hiezu, ebenda No. 53.

Formenauffassung als auf einer bestimmten Weise des Ausdruckes und der Färbung beruhte. Es genügt übrigens zu wissen, dass Giacomo dieses letztere Schulverhältniss mit Gentile zu seinem höchsten Ruhme rechnete.

§. 141. Der bedeutendste unter den Schülern des Squarcione war Andrea Mantegna (1430—1506), ein Künstler, dessen Einfluss mittelbar oder unmittelbar fast alle italienischen Schulen wenigstens berührt hat. In ihm war der Realismus zum Streben nach optischer Illusion geworden, aber die ihm innewohnende poetische Schöpfergabe und die antiken Vorbilder hielten ihn von den Ausartungen eines solchen Strebens in den meisten Fällen zurück. Von einem Künstler, welcher z. B. in einem für eine hohe Stelle bestimmten Altarbilde die entferntern Figuren so zurücktreten lässt, dass sie nur bis an die Knie sichtbar sind, — von einem Solchen würde man sonst nur eine Darstellungsgabe für gemeine Wirklichkeit erwarten; allein Mantegna malt ganze, bedeutende Menschen, voller Geist und Charakter, ja bisweilen von einer herben Schönheit, die den eigenthümlichsten Reiz gewährt. Allerdings bleibt er vielfach hart und porträtartig und im Affekt grell, selbst unedel; in einer Grablegung Christi lässt er z. B. den Johannes laut aufschreien. Nichtsdestoweniger gewähren seine Werke im Ganzen einen höchst bedeutenden Eindruck und wer es ihm verargen will, dass er auf Modellirung, Helldunkel und Perspektive ein zu grosses Gewicht gelegt, der vergisst, dass eine solche Durchgangsstufe durchaus nothwendig war. 1.

Von Geburt ein Paduaner, wurde Mantegna nachmals an den Hof des Lodovico Gonzaga nach Mantua berufen, wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war. Was er für diesen Ort gearbeitet hat, ist jedoch grösstentheils vernichtet oder in fremde Museen entführt; erhalten ist hier vornehmlich nur noch Einiges von den Malereien, die er in dem Castello di Corte ausgeführt hat. In einem Saale dieses Schlosses, welcher gegenwärtig den Namen der Stanza di Mantegna führt und ursprünglich ganz mit Wandmalereien bedeckt war, erkennt man noch einige dieser Darstellungen, welche Begeben- 2.

heiten aus dem Leben des Lodovico Gonzaga enthalten, — lauter Porträtfiguren mit dem Ausdrucke trefflichst individueller Naturwahrheit, aber ziemlich steifleinen aufgefasst. Sehr naiv und voller Leben ist eine Gruppe von Genien über einer Thüre dieses Saales, welche eine Inschrifttafel halten. Eine andre Gruppe von Genien an der Decke desselben Gemaches ist von seinen Söhnen ausgeführt. — Bedeutender, wie es scheint, als diese Fresken, sind die irrig so genannten Cartons, welche Mantegna, ebenfalls für Lodovico, für den Saal eines beim Kloster S. Sebastiano in Mantua gelegenen Palastes ausgeführt hat*). Sie sind mit Leimfarben auf Leinwand gemalt, neun Stück, jedes von neun Fuss im Quadrat, und befinden sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England. Ihr Inhalt ist der Triumphzug Cäsars, eine grossartige, lebendige, ungemein geistreiche Composition, in der sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums mit naiver Auffassung des Lebens der Gegenwart auf glückliche Weise verbindet. Leider haben diese Werke vielfach gelitten und sind beträchtlich übermalt. Mantegna, der zugleich einer der ersten Kupferstecher Italiens war, hat mehrere Stücke dieses grossen Werkes eigenhändig gestochen.

3.

4. Wenn in diesen Malereien der aus der antiken Geschichte entnommene Gegenstand eine grössere Annäherung an das Aeussere der antiken Formen mit sich brachte, so zeigen dafür die Fresken in der Eremitanerkirche zu Padua den Künstler in seiner reinsten Eigenthümlichkeit und zugleich in einer Vollendung, welche es schwer macht, darin ein Jugendwerk zu erkennen. Mit andern Schülern des Squarcione, mit Bono Ferrarese und Ansuino, zu welchen noch Niccolo Pizzolo hinzukam, malte hier Mantegna die Kapelle de' SS. Jacopo e Cristoforo aus, und zwar rührt von ihm selbst die ganze linke Seite mit dem Leben

*) Goethes Werke, Bd. XXXIX, S. 141–176. — *C. Julii Caesaris dictatoris triumphi ab Andrea Mantinea coloribus expressi aeneis typis Dominici de Rubeis, Romae* 1692. — Vgl. Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Engld., I, S. 382 u. f.

des heil. Jacobus, und rechts, im Leben des heil. Christoph, das letzte Bild mit dessen Martyrium her. Hier ist Alles lebensvolle Wirklichkeit geworden; die Intentionen sind nicht mehr symbolisch angedeutet, sondern vollkommen durchgeführt; den Formen ist ihre ganze Erscheinung in Farbe, Verkürzung, Helldunkel, Perspektive abgewonnen; auch sind den einzelnen Gestalten, um sie dem Leben möglichst nahe zu bringen, die Züge von Zeitgenossen gegeben. Man fühlt alle Pietät für den Maler, wenn man z. B. beobachtet, mit welcher Energie er nach der Entdeckung des angemessenen Augenpunktes gerungen, wie er in den verschiedenen Bildern verschiedene perspektivische Verkürzungsweisen versucht hat, bis es ihm endlich gelang, die jetzt allgemein gültige aufzufinden. Und bei all diesem Streben nach unmittelbarer Wirklichkeit hat sich Mantegna doch alles Gemeine und Niedrige fern gehalten und das menschlich Bedeutende hervorgehoben. Endlich kann man hier eine Technik bewundern, welche über die aller bisherigen Wandmalereien hinausgeht; es ist die Vollendung eines fleissig ausgeführten Oelbildes, welche allerdings für Wandmalereien nicht passen mag und sich hier vielleicht durch die sehr weit gediehene Zerstörung gerächt hat, zugleich aber auch die zwingende Willenskraft des Künstlers beweist. Wie weit der Auftrag wirklich Fresco ist, lässt sich kaum mehr ausmitteln.

Das bedeutendste Staffeleibild Mantegna's ist ein grosses Altargemälde, welches eine Madonna, von mehreren Heiligen umgeben darstellt, Francesco Gonzaga und seine Gemahlin kniend zu ihren Füssen*). Es wurde als Weihbild für einen Sieg, den der genannte Gonzaga über Carl VIII. von Frankreich erfochten, im Jahre 1495 gemalt und führt desshalb bei den Italienern den Namen des Siegesbildes; es zeichnet sich durch phantastisch poetischen Geist, trefflichste Ausführung und, was in den Arbeiten des Mantegna sonst nicht häufig gefunden wird, durch eine eigenthümlich weiche Behandlung 5.

*) Propyläen, herausgb. von Goethe, III., St. II. 48. — Vergl. Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris, S. 415 u. f.

des Nackten sowie durch eine schöne Milde des Charakters aus. Gegenwärtig befindet es sich im Pariser Museum. —
6. Unter den übrigen, in Paris vorhandenen Gemälden Mantegna's sind vornehmlich noch zwei mit mythologisch-allegorischen Darstellungen durch ähnliche Vorzüge ausgezeichnet. In den nackten Kindergestalten, in einzelnen von den tanzenden Musen u. a. m., nähert sich Mantegna hier der vollendetsten Anmuth; alle Härte und Befangenheit ist überwunden durch
7. eine freie Begeisterung für die Schönheit. — Dem ebengenannten Siegesbilde zunächst dürfte eine Pietà (Christusleichnam zwischen zwei Engeln) stehen, welche sich im Berliner Museum befindet. Kopf und Gesicht des Erlösers sind hier von den schönsten und erhabensten Formen; die Köpfe der Engel, besonders der eine, über den ein zartes Helldunkel gebreitet ist, voll des innigsten, seelenvollsten Ausdruckes.

8. Eins der wichtigsten in Italien vorkommenden Staffeleigemälde Mantegna's ist die Tafel über dem Hauptaltar der Kirche des heil. Zeno zu Verona: eine Madonna auf dem Throne mit Engeln, auf den Seitentafeln vier stehende männliche Heilige. Eine reiche Architektur mit Reliefsculpturen, vorn mit Fruchtgehängen geschmückt, umgiebt das Ganze. Die Madonna, die das Kind auf dem Schoosse stehend hält, ist schlicht, würdig und von zarter Anmuth; unter den Heiligen findet man ebenfalls einige sehr schöne Köpfe und einen eigenthümlich grandiosen Faltenwurf. — Eine untere Reihe von Tafeln, welche seit dem Raub des Bildes durch die Franzosen verloren gegangen, enthielt den Oelberg, die
9. Kreuzigung und die Auferstehung. — Ebenfalls trefflich ist eine Grablegung Christi, in der Gemäldesammlung des
10. Vaticans zu Rom. — Ein Jugendwerk vom Jahre 1454, die heil. Euphemia mit den Löwen, in den Studj zu Neapel, ist in ihrer grandiosen weltlichen Schönheit einer der vortrefflichsten Typen, welche Mantegna geschaffen hat. — Einige kleinere Bilder, welche mit ungemeiner Sauberkeit ausgeführt sind und ein eigenthümlich feines Studium zeigen, finden sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz; das bedeutendste

unter diesen ist ein kleines Altarwerk, die Anbetung der Könige vorstellend, auf den Flügelbildern die Beschneidung und die Himmelfahrt Christi. Andres sieht man in den öffentlichen Sammlungen von Mailand, von Neapel und an andren Orten. — Wie andere paduanische Künstler, so malte auch 11. Mantegna einzelne Bilder grau in grau, welche gewissermassen als gemalte Reliefs betrachtet sein wollen. Eines der trefflichsten Werke dieser Art, in der Sammlung Vivyan zu London stellt den Triumph des Scipio in edel bewegten, lebendigen Gestalten mit meisterhafter Gewandung in antiker Weise dar.

Unter die Schüler des Andrea Mantegna gehören zu- 12. nächst seine Söhne (namentlich Francesco Mantegna), die, wie ich bereits ein Beispiel angeführt habe, seine Malereien zu Mantua beendeten oder fortführten. Sodann vornehmlich Bernardo Parentino, welcher der Weise des Meisters ziemlich nahe kömmt. Andre Schüler des Mantegna, wie Carotto u. a., gehören bereits der folgenden Periode an.

§. 142. Die übrigen Zöglinge des Squarcione sind dem 1. Mantegna in Bezug auf seinen künstlerischen Werth nicht gleichzustellen. Zu diesen gehören Gregorio Schiavone, Girolamo da Treviso u. a., von denen man im Venetianischen Werke findet. — Als einer der bedeutendsten wird 2. gewöhnlich der Bologneser Marco Zoppo genannt; aber gerade in seinen Bildern zeigt sich die Eigenthümlichkeit der Schule auf barbarische Weise verzerrt; seine Gestalten haben durchweg etwas bäurisch Rohes und Plumpes, seine Gewandung ist in widerwärtigen Wulsten geordnet oder vielmehr missgeordnet. Nur in Nebenwerken wird man an die schöne Weise der Schule und zugleich durchaus an die flandrische Behandlungsart erinnert. Sein Hauptwerk vom Jahre 1471, in welchem seine unangenehme Manier am Stärksten ersichtlich ist, befindet sich im Museum von Berlin und stellt eine Madonna auf dem Throne und Heilige zu ihren Seiten vor; früher war es zu Pesaro befindlich. Aehnlich roh ist das Bild einer Madonna mit dem

Kinde und Engelknaben, vormals in der Galerie Manfrini zu Venedig*).

3. Bedeutender scheint Mantegna's Schüler Stefano da Ferrara gewesen zu sein, dessen Bilder (in der Mailänder Brera sind mehrere derselben vorhanden) einen eigenthümlich
4. phantastischen Zug verrathen. — Bis ins Barocke übertrieben zeigt sich dies phantastische Wesen bei einem andern gleichzeitigen Künstler von Ferrara, dem Cosimo Tura, il Cosmè genannt, von dem eins der bedeutendsten Bilder, Madonna und Heilige unter prachtvoll überladenen Architekturen, von sorgfältigster paduanischer Ausführung, sich im
5. Museum von Berlin befindet. Die Miniaturen seiner Messbücher im Dom von Ferrara enthalten hagere missfällige Figuren in greller Färbung. Cosimo war der Schüler eines älteren namhaften Künstlers von Ferrara, des Galasso Galassi.

6. Ich schliesse an diese Künstler noch die Notizen über einige jüngere ferrarische Künstler an, in denen sich die Richtung der paduanischen Schule eigenthümlich fortgebildet zeigt. Unter diesen begegnen uns zunächst Francesco Cossa und Lorenzo Costa, welche beide zu Bologna durch den damaligen Machthaber dieser Stadt, Giovanni Bentivoglio, beschäftigt wurden. Von ersterm findet sich in der dortigen Pinakothek eine grosse Madonna mit Heiligen
7. vom Jahre 1474; von letzterem in der Kapelle Bentivoglj (in der Kirche S. Giacomo maggiore) eine thronende Madonna und die gesammte Familie des Stifters zu ihren Seiten. Dies Bild ist vom Jahre 1488. Beide sind einander ziemlich ähnlich und zeigen eine einfach derbe Auffassung der Natur
8. nach paduanischer Manier. Dem letztgenannten Gemälde gegenüber sieht man zwei grosse allegorische Darstellungen, den Triumph des Lebens und den Triumph des Todes (den

---

*) Beide Bilder tragen den Namen des Künstlers, — *Marco Zoppo da Bologna*, und *Zoppo di Squarcione*. Das anmuthreiche geschmackvolle Bild, welches ihm in der Pinakothek zu Bologna zugeschrieben wird, dürfte somit, diesen Zeugnissen gegenüber, schwerlich als ächt gelten können.

Wagen des ersten von Elephanten, den des zweiten von Büffeln gezogen), ebenfalls Arbeiten des Lorenzo Costa, denen sich jedoch bereits, wenn schon noch eine wärmere Belebung der Gestalten fehlt, gewisse gemüthliche Motive beimischen, die auf die spätere Entwickelungsperiode des Künstlers hindeuten. Da diese indess vornehmlich durch Einwirkung eines andern Meisters, des Francesco Francia hervorgebracht wurde, so kann dieselbe erst bei der Betrachtung des Wirkungskreises des letzteren anschaulich gemacht werden. — Schon vor dem letztgenannten Werke hatte Lorenzo für mehrere Kapellen von S. Petronio Gemälde auf Leinwand und auf Holz gefertigt, welche meist in verdorbenem Zustande noch daselbst vorhanden sind. 9.

Die Schüler, welche Lorenzo zu Ferrara gebildet hat, folgen im Ganzen mehr dem phantastischen Zuge, den wir bei den älteren ferrarischen Künstlern bemerkt haben. Zu diesen gehören hier vornehmlich Ercole Grandi, ein Maler, von dem nicht viel Bedeutendes (u. a. zwei kleine Tafeln in der Galerie von Dresden, herb und scharf ausgeführt, aber von einer eigenthümlich leidenschaftlichen Anschauungsweise) erhalten ist, und Ludovico Mazzolini, der in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts blühte. Ein Hang zum Seltsamen und Abenteuerlichen geht durch die Gemälde Ludovico's, in denen gewisse alterthümliche Motive der Stellung und Gewandung der Gestalten mehr aus Laune als aus innerem Bedürfniss beibehalten scheinen; die Köpfe sind voll scharfer Charakteristik, die sich im Einzelnen bis zur Caricatur steigert; die Farben, besonders der Kleidungsstoffe, energisch und leuchtend. Die Galerie des Museums von Berlin besitzt das bedeutendste Gemälde dieses Meisters, bei dem das eben Gesagte seine Anwendung findet. Es ist mit dem Jahre 1524 bezeichnet und stellt Christus als Knaben im Tempel predigend dar. Der Knabe ist hier ganz anmuthig, die verwunderlichen Köpfe der Gelehrten und Pharisäer aber sind mit einem höchst ergötzlichen Humor gemalt. Ausserdem enthält das Museum von Berlin noch eine namhafte Anzahl anderer Gemälde des Ludovico. Im Palaste 10. 11. 12. 13.

Doria zu Rom (dort Dosso Dossi benannt) und in der Galerie des Kapitols (dort Lippi benannt) finden sich ebenfalls ein Paar Bilder desselben Künstlers, welche wiederum den Lehr-
14. streit Christi darstellen. Eine besonders reiche und bewegte, aber in der Anordnung (wie die meisten Arbeiten Mazzolini's) überfüllte Darstellung des Unterganges Pharao's im rothen Meer befindet sich in der Solly'schen Sammlung zu London*).

15. Einer ähnlichen noch alterthümlicheren Richtung, obwohl ohne die Phantasterei des ebengenannten, folgt ein anderer Ferrarese der Zeit, Domenico Panetti. Von ihm ist eine, mit seinem Namen bezeichnete, übrigens nicht sehr bedeutende Grablegung im Berliner Museum vorhanden. —

16. Kehren wir wieder auf die Richtung der paduaner Schule zurück. Sehr entschiedene Verwandtschaft mit derselben zeigt ferner Melozzo da Forli, der seinen Werken nach zu urtheilen vielleicht ein Schüler des Squarcione war, erweislich aber der des Piero della Francesca, welchen wir schon als Lehrer des Luca Signorelli erwähnten. In der ehemaligen Apostelkirche zu Rom malte er im Jahre 1472 die Halbkuppel der Chornische aus, ein Werk, welches in der damaligen Zeit wenige seines Gleichen haben mochte. Bei dem im vorigen Jahrhundert erfolgten Umbau dieser Kirche wurden einzelne Stücke davon**) gerettet: ein Weltschöpfer zwischen Engeln ist an der einen Treppe des quirinalischen Pallastes angebracht, einzelne Engelfiguren in der Sakristei von S. Peter, und diese wenigen Reste zeigen eine Schönheit und Fülle der Form, eine Verschmelzung von sinnlicher und gemüthlicher Herrlichkeit, welche in ihrer Weise mit den edelsten Schöpfungen Tizian's zu vergleichen ist, obschon die Art der Aeusserung eher an Coreggio erinnert. Wie in den Kuppelgemälden des letztern, so ist auch hier, ein halbes Jahrhundert früher, eine künstliche perspectivische Verkürzung erstrebt, welche vielleicht dem höhern kirchlichen Styl Eintrag thun mag, auch geht die

*) Bei D'Agincourt, a. a. O., Taf. 198 u. 199.
**) Bei D'Agincourt, Taf. 142.

Gewandung wohl etwas ins Formlose, aber die Macht der Hauptfigur, die Holdseligkeit und Frische der kleinen anbetenden Genien, die hohe Schönheit der musicirenden Engel sind mit einer freien Naivetät ausgesprochen, womit nur die besten Werke Mantegna's und Signorelli's wetteifern können. In der Gemäldegalerie des Vaticans befindet sich noch ein anderes Frescobild, welches dem Melozzo zugeschrieben wird; es stellt den Papst Sixtus IV. dar, der mehreren Personen Audienz giebt, ein scharfes, steifes Bild, aber voll naiver Portraitwahrheit. Es ist interessant zu wissen, dass Melozzo mit Raphael's Vater, Giovanni Santi, nahe befreundet war, und von ihm in einem Lobgedicht auf die Künstler seiner Zeit hochgepriesen wird*). 17.

In Verona findet man mannigfach Spuren von bedeutendem Einfluss der paduanischen Schule, der sich hier jedoch mit andern Einflüssen vermischt; wir werden dieselben später kennen lernen. 18.

§. 143. Anders gestalteten sich die Dinge in Mailand**). Einer der ersten bedeutenden Meister ist Vincenzo Foppa der Aeltere, aus Brescia gebürtig, der nach der Mitte des XV. Jahrhunderts blühte. Eins seiner Hauptbilder ist ein Martyrthum des heil. Sebastian, ein Wandgemälde, das aus der Kirche der Brera in die dortige Galerie gebracht wurde, und in dem sich ein eigenthümlich scharfes und strenges Formenstudium zeigt. Doch steht das Werk an Schärfe der Zeichnung, an Kenntniss der Modellirung und der Farbe hinter den Fortschritten der Paduaner noch weit zurück. — Aehnlich ist Foppa's Zeitgenoss Vincenzo Civerchio, der Aeltere, von welchem in der Antoniuskapelle von S. Pietro in Gessate zu Mailand die Legende des heil. Antonius von Padua u. a. m. in nicht sehr ausgezeichneten Frescobildern vorhanden ist. — Ein anderer 1. 2. 3.

---

*) Vergl. Crowe u. Cavalcaselle II, 558.

**) Vergl. Passavant: Beiträge, etc., im Kunstblatt 1838, No. 66 u. f., ein Aufsatz, welcher zur Geschichte der ältern lombardischen Malerei schätzbare Grundlagen liefert.

Zeitgenoss, Bernardino Buttinone (als Maler thätig 1451 bis 1481) malte die Ambrosiuskapelle derselben Kirche
4. aus. — Ein bedeutenderes Talent scheint Bernardo Zenale aus Treviglio (geb. 1436) gewesen zu sein, welcher sich in der Folge an die Art und Weise des Leonardo da Vinci anschloss und nur durch Werke aus dieser spätern Zeit be-
5. kannt ist. — Hieher gehört auch jener Bernardino de' Conti (de comitibus), von welchem die Galerie des Capitols das Bildniss eines Knaben vom Jahre 1496, und das Berliner Museum das sehr charaktervolle Portrait eines Cardinals besitzt.

6. Ein bestimmterer Einfluss der paduanischen Schule auf die mailändische offenbart sich nur etwa in Bramantino dem Aeltern, welcher wahrscheinlich Agostino hiess und vor 1455 arbeitete. Wenigstens wird ihm ein glückliches Streben nach Illusion und grosse Kenntniss der Perspective zugeschrieben, Eigenschaften, welche in zwei Bildern des Berliner Museums (die bisher wie es scheint mit Unrecht den Namen des jüngern Bramantino trugen) ganz in paduanischer Weise sich aussprechen. Das eine ist eine Madonna zwischen zwei Heiligen, welche ihr eine Schaar von Gläubigen empfehlen; das andere eine allegorische weibliche Figur auf einem Throne, vor ihr kniend eine männliche Gestalt von
7. vortrefflichem portraitartigem Charakter. — Schüler Bramantino's (vielleicht auch des Piero della Francesca) war der grosse Donato Lazzari, genannt Bramante, aus Urbino, welcher 1476 bis 1499 in und um Mailand als Baumeister und als Maler thätig war, von dem jedoch kein sicheres Ge-
8. mälde mehr vorhanden ist. — Berühmter als Maler ist sein Schüler Bramantino der Jüngere, eigentlich Bartolommeo Suardi. Eins seiner trefflichsten Bilder, ein grosses Frescogemälde, befindet sich u. a. in der Mailänder Brera, eine thronende Madonna mit zwei Engeln; hier zeichnet sich das Nackte durch eine eigenthümlich zarte Modellirung und klaren Ton aus; der Ausdruck hat etwas fremdartig Anziehendes, wie denn Suardi überhaupt mehr das Auffallende als die einfache Schönheit sucht. Die Beleuchtung kommt zum Theil

von unten, als Reflex des Fussbodens. Unter anderen in 9. Mailand vorhandenen Werken dieses Künstlers wird vornehmlich, über der Thür der Kirche S. Sepolcro, eine Darstellung des todten Christus zwischen den Marieen gerühmt, indem hier die perspectivische Zeichnung des von den Füssen aus verkürzten Leichnames unübertrefflich genannt wird. Leider ist dies Gemälde jedoch, um es gegen die Witterung zu schützen, so dicht mit Glas und Gittern verschlossen, dass man durchaus nichts davon erkennen kann. Ein Altarbild in der Sammlung des Duca Melzi in Mailand zeigt bei manchen Sonderbarkeiten eine freie und schöne Zeichnung. Das 10. edelste und vollendetste Werk des Meisters aber sind die Fresken am Gewölbe der Brunokapelle in der Karthause von Pavia, wo die Familie Visconti abgebildet ist, welche der Madonna den Plan dieser Kirche knieend überreicht. Hier ist der Styl Bramantino's zu hoher, fast rafaelischer Vollkommenheit geläutert.

Dagegen hielten sich eine ganze Anzahl mailändischer Maler sowohl von der paduanischen Weise als von der des Leonardo ferne und bildeten, zum Theil mit sehr mässigem Talente, die Richtung der ältern mailändischen Schule mit der ihr eigenthümlichen Weichheit der Auffassung und der Behandlung weiter aus, sodass wir sie trotz der späten Zeit schon hier einzureihen haben. Natürlich blieben einzelne verlorene Einwirkungen von verschiedenen Seiten her nicht ausgeschlossen.

Der namhafteste Künstler dieser Reihe ist Ambrogio 11. Fossano, genannt Borgognone, dessen Blüthe in die letzte Zeit des XV. und in den Anfang des XVI. Jahrhunderts fällt. Seine Bilder zeigen keine besondere Kraft, keine genügende Durchbildung der Gestalten; dabei in den Köpfen, vor Allem in den Kinderengeln, die er besonders gern anbringt, eine bisweilen höchst liebenswürdige Milde und Sanftmuth, bisweilen aber auch einen trüben und herben Ausdruck, der von der Süssigkeit der gleichzeitigen Schüler Leonardo's grell absticht. (Die bisweilen auffallende Aehnlichkeit mit dem Typus des Francesco Francia scheint wohl

nur zufällig zu sein.) In Mailand befinden sich einige Bilder von ihm, unter denen sich vornehmlich zwei Fresken in der Kirche S. Ambrogio auszeichnen: ein auferstandener Christus zwischen zwei Engeln (an der Chorwand, nach dem Seitenschiff zu) und Christi Streit im Tempel mit den Kirchen-
12. lehrern (im Atrium zur Sakristei). In der Karthause bei Pavia sind die Wandgemälde mehrerer Kapellen (welche früher als Werke Bramante's galten) und verschiedene Altar-
13. blätter von seiner Hand. In der Chornische von S. Simpliciano zu Mailand ist seine grosse Krönung Mariä in Fresco
14. noch vorhanden, Anderes in andern Kirchen. Zwei sehr vorzügliche Bilder besitzt das Berliner Museum, von denen besonders das eine, Maria auf dem Throne und zwei Engel zu den Seiten, des höchsten Ruhmes würdig ist: Kinderengel von so zarter Unschuld und so innigem Gefühle, wie hier das Christuskind anbeten, sind vielleicht nicht wieder gemalt.

15. Eine ähnliche Ausbildung und Richtung zeigt sich bei Vincenzo Foppa dem Jüngern, Vincenzo Civerchio dem Jüngern (malte zwischen 1504 und 1539; Altarblätter in S. Alessandro zu Brescia, im Dom zu Crema, in der Hauptkirche zu Palazzolo); bei Cesare Magni (blühte um 1530) und dem ihm verwandten Pietro Francesco Sacchi aus Pavia, von welchem ein Gekreuzigter zwischen den Seinigen, bez. 1514, sich im Berliner Museum befindet (ein tüchtiges Werk, doch von verhältnissmässig geringer Durchbildung); bei Andrea da Milano (wohl von Andrea Solari, dem Schüler Lionardo's, zu unterscheiden); bei Girolamo Giovenone, dem ersten Lehrer des Gaudenzio Ferrari; u. a. m. Diese Künstler stehen mehr oder weniger hinter ihrer Zeit zurück und werden von den Florentinern, Paduanern und Venezianern an Lebensfülle im Ganzen wie im Einzelnen überholt. Was bei ihnen bedeutend ist, geht im Grunde nicht weit über die Inspirationen des XIV. Jahrhunderts hinaus, wo nicht anderweitige Einwirkungen einen höhern Fortschritt veranlassen.

16. Eine Mischung verschiedener Einflüsse auf einer mit den Mailändern verwandten Grundlage offenbart sich bei andern

Malern der Lombardei. Einer der trefflichsten ist Macrino d'Alba (eigentlich Giangiacomo Fava), um 1500, dessen Thätigkeit besonders in die Gegend von Turin fällt. Eine Madonna mit Seitenbildern aus der Geschichte von Joachim und Anna, jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., sehr würdig und voll Charakter, lässt z. B. ausser paduanischen Anklängen auch peruginische wahrnehmen. — In 17. Modena blühte um 1480 Francesco Bianchi Ferrari, genannt il Frari, der frühste Lehrer Coreggio's; seine Madonna mit Heiligen, jetzt im Louvre, zeigt bei beträchtlicher, lebendiger Durchbildung schon einen Einfluss des Francesco Francia. — Gleichzeitig lebte, wahrscheinlich in seiner Vater- 18. stadt Alessandria, der sehr tüchtige Giovanni Massone, von welchem der Louvre eine ansprechende Geburt Christi enthält.

Auch findet man eine eigenthümliche Annäherung an 19. die Weise jener älteren lombardischen Schule in den Werken einiger Künstler dieser Zeit von Parma, namentlich des Filippo Mazzuola, von dem u. a. ein Paar treffliche Bilder (ein Christusleichnam im Schoosse einer Nonne, andre Nonnen umher, — und eine Madonna mit zwei Heiligen) in der Galerie des Museums zu Neapel vorhanden sind.

Damals, um 1500, blühten in Lodi die Brüder Alber- 20. tino und Martino Piazza, welche vielleicht die höchste Entwickelung dieser ältern lombardischen Malerei repräsentiren. Die Darstellung strenger und dabei seelenvoller Charaktere, die Kenntniss des Nackten, die grossartige Gewandung bilden hier ein Ganzes, welches als Vorstufe der vollkommenen Kunst kaum unter Perugino und Francia steht. Albertino erscheint als der ältere und alterthümlichere, Martino als der jüngere, genialere Meister, welcher auch der Weise des XVI. Jahrhunderts schon näher ist. Ihre meist gemeinschaftlich gearbeiteten Hauptarbeiten sind: ein Altarwerk in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi (Antoniuskapelle), ein anderes, aus vielen Tafeln bestehend, in S. Agnese zu 21. Lodi, mit einer Madonna von fast raphaelischer Schönheit und Anmuth, ein drittes in der Kirche dell' Incoronata zu 22.

Castione (oder Castiglione, unweit Crema), wobei namentlich die untere Reihe von Tafeln an schöner correcter Zeichnung kaum etwas zu wünschen übrig lässt. Martino's Söhne, von welchen blos Calisto zu grösserem Ruf gelangt ist, gingen später zur venezianischen Richtung über.

1. §. 144. Endlich zeigt sich noch ein bedeutender Einfluss der paduanischen Schule auf die Ausübung der Kunst in Venedig, und zwar zunächst in der auf der Insel Murano ansässigen Familie der Vivarini, die wir bereits in einem früheren Abschnitte kennen gelernt haben. Dort war es, gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts, Antonio Vivarini, oder Antonio da Murano, dessen Werke den Stempel einer eigenthümlichen Weichheit, eines wundersamen Farbenschmelzes trugen. Jetzt begegnet uns, in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts ein ohne Zweifel jüngerer Bruder oder Verwandter desselben, Bartolommeo Vivarini, in dessen Werken sich, im Gegensatze gegen jene frühere Richtung, die grösste Schärfe und Strenge der Zeichnung, ganz nach paduanischer Weise, kund giebt; jedoch ist ihm durchhin eine erfreuliche Tüchtigkeit, meistentheils auch eine nicht zu verkennende Würde eigen; im Einzelnen z. B. in Köpfen der heil. Jungfrau, finden sich neben jener Schärfe zugleich anmuthigere Motive mit Glück benutzt. Das Hauptverdienst dieses Künstlers beruht jedoch in dem charakteristischen Ausdrucke, den er den Köpfen seiner heiligen Gestalten (er stellt meist Madonnen, mit Heiligen umgeben, dar) aufzuprägen weiss. Es sind zumeist keine bedeutenden Individuen, welche er vorführt, aber der Charakter ist mit grösster Bestimmtheit durchgeführt. Gemälde von ihm sind in den Kirchen und Sammlungen von Venedig nicht selten, sowie sie auch in auswärtigen Galerieen (z. B. in denen von Neapel und Berlin u. a. O.) mannigfach vorkommen. Zu seinen frühesten Arbeiten gehört eine Madonna mit vier Heiligen auf besonderen Tafeln, vom Jahre 1464, in der Akademie zu Venedig; das Ganze noch auf Goldgrund gemalt und im Detail hart und
2. überzierlich. — Ein grosses Altarwerk in S. Giovanni e Paolo, aus neun Bildern bestehend, lässt eine noch sehr nahe Ver-

wandtschaft mit Mantegna erkennen, dessen todter Christus zwischen Engeln (im Berliner Museum) hier mit geringer Veränderung wiederkehrt. Ein thronender heil. Augustin in 3. derselben Kirche, vom J. 1473 (nicht 1423, wie falsch gelesen wird) und ein Altarwerk in S. Maria de' Frari in Venedig, 4. vom J. 1482, müssen als die besten und würdigsten Leistungen Bartolommeo's erwähnt werden.

Ein jüngerer Meister derselben Familie ist Luigi Vivarini, 5. der gegen den Schluss des XV. Jahrhunderts blühte*). Seine Werke zeigen eine dem Bartolommeo (mit welchem er auch gemeinschaftlich gearbeitet haben soll) verwandte Richtung, die sich im Einzelnen jedoch bereits der Weise der Bellini, auf die ich gleich kommen werde, annähert. Es ist eine edlere, dem Zufälligen des Naturalismus schon weniger unterworfene Natur; die übermässige individuelle Schärfe seines Vorgängers hat einer schönern und wahrern Bezeichnung des Lebens von innen heraus den Platz geräumt. Auch von ihm finden sich Bilder in verschiedenen Galerieen; z. B. im Berliner Museum ein vortreffliches grosses Altarblatt, Madonna in throno unter reicher Architektur, umgeben von 6. mehreren Heiligen; mehrere Tafeln in der Akademie von Venedig, unter welchen sich besonders ein Täufer Johannes auszeichnet, der mit dem Ausdruck edelster Andacht die Worte seines Spruchbandes: ecce agnus Dei! liesst; ein herr- 7. liches (von Basaiti vollendetes) Altarblatt in S. Maria de' Frari zu Venedig, welches den heiligen Ambrosius auf dem

---

*) Der neueste Katalog der Akademie von Venedig will noch immer einen ältern und einen jüngern Luigi Vivarini unterschieden wissen; auch ist bei den vorgeblichen Bildern des erstern die Beischrift hinzugefügt: er malte um 1414." Die völlige Unmöglichkeit einer solchen Annahme ergiebt sich bei Prüfung dieser Bilder sofort; es ist offenbar ein und derselbe Maler, dessen Werke man nach unbekannten Grundsätzen auf zweie vertheilt hat. Vielleicht hat hiezu ein ganz spätes Bild des Luigi (?), der kreuztragende Christus in der Sakristei von S. Giov. e Paolo, Anlass gegeben, welches in offenbar unächten und modernen Schriftzügen jene erdichtete Jahrzahl enthält. Schon Lanzi (d. Uebers. II, S. 14) war der Täuschung auf der Spur.

Thron darstellt, umgeben von vielen Heiligen, welche ihn gleichsam schützen und bewachen; u. a. m.

8. Grössere Strenge zeigt wiederum ein Zeitgenoss des Bartolommeo, Carlo Crivelli, dessen Bilder in Venedig selbst sehr selten sind. Die Galerieen der Brera zu Mailand und des Museums von Berlin besitzen verschiedene, mit
9. seinem Namen bezeichnete Bilder; ein heiliger Papst auf seinem Throne, in S. Marco zu Rom, gleicht in scharfer Vollendung der Individualität und alles Einzelnen ganz den Werken Bartolommeo's. Im Ganzen ist jedoch Crivelli härter und unschöner als dieser.

10. Auch ist hier das Bild eines gewissen Rugerius zu bemerken, welches sich, mit der Unterschrift des Meisters versehen, gegenwärtig im Museum von Berlin befindet. Es stellt einen heiligen Hieronymus dar, sitzend, die Rechte zum Segen erhoben, und zeigt in der Behandlung vollkommen paduanische Manier. (Die Seitenbilder, obwohl in ähnlicher Weise gemalt, rühren von andrer Hand her.) Man hat diesen Rugerius (Roger) für einen Niederländer gehalten und in der That erinnert, wenn auch keinesweges die Technik, so doch wenigstens die allgemeine Anordnung der Gestalt jenes Heiligen an den Gottvater des Hubert van Eyck auf dem berühmten Genter Altarbilde.

11. Endlich zeigt sich der paduanische Styl sehr entschieden in Fra Antonio da Negroponte. Zu S. Francesco della Vigna in Venedig ist von ihm ein grosses vorzügliches Altarblatt erhalten: Madonna, eine holdselige, rundliche Physiognomie, in goldstrahlendem Mantel, mit erhaben gearbeitetem Nimbus, sitzt vor einem reichen Rosenspalier auf einem steinernen Thron von prunkvollem Renaissancestyl mit Genien und antiken Zierrathen in Relief; über dem Thron reiche Fruchtgehänge, unten eine blumige Wiese mit sehr naturwahren Vögeln. Sie betet das auf ihrem Schoosse liegende Kind an, welches in paduanischer Weise durchaus hart plastisch gebildet ist; vier Engelchen in bunten Kleidern stehen anbetend zu den Seiten; eine Glorie oben scheint
12. stark überarbeitet. Ein anderes Bild in derselben Kirche

(3 männliche Heilige) entspricht eher dem Bartolommeo Vivarini.

§. 145. Nachdem wir diese der paduanischen Richtung angehörigen Künstler Venedig's betrachtet haben, sind wir nunmehr im Stande, die selbständige Eigenthümlichkeit der venetianischen Schule näher ins Auge zu fassen, wie dieselbe sich nämlich in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts neben der florentinischen und der paduanischen Schule der Zeit, als drittes Glied für die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen entfaltet hat. In jenen Schulen ging man, wie wir bemerkt haben, für diesen Zweck vorzugsweise davon aus, dass man sich über die Form, und über die Gesetze, welche der Erscheinung der Form zu Grunde liegen (Zeichnung, Modellirung, Helldunkel etc.) zunächst verständigte und das Element der Farbe im Allgemeinen mehr als ein untergeordnetes betrachtete. Bei den Venetianern dagegen tritt im Wesentlichen das Element der Farbe als das bedeutendere hervor, und in Folge desselben bildet sich ihre Schule zu einer besonderen Eigenthümlichkeit aus. Wir haben hiebei zu berücksichtigen, dass schon jene älteren Meister (Antonio Vivarini und Johannes der Deutsche) eine, in jener Zeit noch ungekannte Trefflichkeit der Farbenbehandlung, vornehmlich in der Carnation, zeigten; sodann, dass der ebenfalls schon genannte Gentile da Fabriano sich längere Zeit in Venedig aufhielt und dort mehrere Schüler bildete, welche ohne Zweifel die Heiterkeit und den Glanz dieses Meisters beibehalten und in ihrer Weise weiter gebildet haben; dass ferner, worauf ich wieder zurückkommen werde, bei den Venetianern zuerst unter den italienischen Schulen die Technik der Oelmalerei angewandt wurde, deren grössere Flüssigkeit und Saftigkeit (im Vergleich mit der Temperamalerei) vorzüglich jene Eigenthümlichkeit begünstigte. Vornehmlich aber war es der heitere festliche Sinn des venetianischen Volkes selbst, der den eigentlichen Grund und die Veranlassung einer solchen Auffassungsweise bildete. Was Zeichnung, Anordnung und Ausschmückung anbetrifft, so neigten sich hierin die Venetianer vorzüglich zu der Behand-

lungsweise der benachbarten paduanischen Schule, so jedoch, dass sie deren übertriebene Strenge jetzt glücklich vermieden und dass sie sich auch in diesen Dingen mit vollkommener Freiheit bewegten, wenn ihre besonderen Absichten damit in Widerspruch geriethen. Uebrigens zeigt sich jenes vorherrschende Element der Farbe bei den venetianischen Meistern der Zeit zumeist nur als das Wohlgefallen an leuchtender Pracht und buntem Glanze; eine vollkommen harmonische Verschmelzung desselben blieb einer späteren Periode vorbehalten. Was die Darstellungsweise im Einzelnen betrifft, so kommen eigentlich geschichtliche Compositionen selten vor, und wo dergleichen angewandt werden, bemerkt man eine von der Weise der Florentiner und Paduaner verschiedene Auffassung. Herrscht bei diesen eine gesetzmässige Anordnung des Ganzen, eine gemessene Gruppeneintheilung u dgl. vor, so zeigen die Venetianer hierin von vorn herein eine gewisse Hinneigung zu dem sogenannten Genre, indem das Ganze sich mehr zerstreut und der Reiz der Umgebungen und Nebendinge, vornehmlich die Landschaft, sich bedeutender ankündigt. Häufiger sind die Bilder, welche nach hergebrachter Weise eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen, die eben eines jeden Bestellers Andacht erforderte, um sie versammelt darstellen. Bis auf die Vivarini, also später als in andern Schulen, waren die einzelnen Heiligen durch besondere Einfassungen getrennt und zwar auf Goldgrund dargestellt worden; jetzt fiel das trennende Stabwerk weg, das Ganze wurde ein Bild mit meist architektonischem Hintergrund und das „Heiligengespräch“ (santa conversazione) konnte beginnen. Jetzt wurden die Heiligen nicht mehr wie früher, in gleichen Entfernungen und ruhiger Geberde hingestellt, sondern es musste irgend ein Gegensatz ausgemittelt werden: sah der eine zur Jungfrau empor, so musste der andre in einem Buche lesen, kniete der eine, so musste der andre aufrecht stehen. Dann wurden die Lüfte des Hintergrundes insgemein licht und hell gehalten, um die schönfarbigen Gestalten desto mehr abheben zu können. Auch suchten sie ihre Compositionen mit lieblichen Umgebungen

auszuschmücken. Heitere scherzende Engelknaben, bald singend und musicirend, bald Blumen- und Fruchtgewinde tragend, gaben dem Ernste der religiösen Darstellungen eine anmuthige Abwechselung. Auch andre Beiwerke waren bei ihnen beliebt, namentlich prachtvolle Throne und Tribunen, unter denen die Heiligen versammelt sind, ja sie gingen zuweilen soweit, dass sie die Architektur des Rahmens, wie in das Bild vertieft darstellten, auch wohl selbst die Architektur der Kirchen oder Kapellen, dafür die Gemälde bestimmt waren, im Bilde perspektivisch verkürzt nachahmten.

1. §. 146. Ich habe im Vorigen bemerkt, dass vornehmlich die Technik der Oelmalerei ein Hauptförderniss für die Ausbildung der den Venetianern eigenthümlichen Richtung darbot. Antonello von Messina*) war es, der sich gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts nach den Niederlanden, in die Schule des Johann van Eyck, begeben, von diesem seine Erfindung der Bereitung und eigenthümlichen Behandlung der Oelfarben gelernt und dieselbe nachmals unter den Venetianern verbreitet hatte. Auch jene liebevolle, in das Einzelnste eingehende Behandlung der Umgebungen des Lebens, der sog. Nebendinge, hatte er sich in Flandern angeeignet; doch mag, wo sich Aehnliches in der venetianischen Malerei seiner Zeit vorfindet, eher an das Vorbild der paduanischen Schule zu denken sein, welche damals eine selbständige Richtung nach dieser Seite hin genommen hatte. Ein wesentliches Eingehen auf flandrische Sinnesweise lässt sich bei den venetianischen Malern wenigstens nicht nachweisen, und schon bei Antonello selbst trat dasselbe später mehr und mehr zurück.

2. Seine wichtigsten Bilder, durch Namensunterschrift bestätigt, besitzt das Museum von Berlin. Das eine derselben, vom Jahre 1445, das Portrait eines jungen Mannes, ist noch ganz

---

*) *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonj pitt. Messinese comp. dal Cav. T. Puccini. Firenze* 1809. — Uebersetzt als: *Notice historique sur Antonello de Messine, trad. de l'Italien, par L. de Bast. Gand*, 1825. — Vgl. Kunstblatt 1841, No. 5.

3. in der Weise der Eyck'schen Schule gemalt. Die andern beiden, der Kopf eines heil. Sebastian vom Jahre 1478 und eine Madonna mit dem Kinde, haben schon ungleich mehr von italienischem Typus, namentlich jene Weichheit und Wärme der Carnation, die später besonders die venetianische 4. Schule zu ihrer bedeutendsten Blüthe erhob. — Ein männliches Bildniss von freier und schöner Auffassung in bester flandrischer Weise enthalten die Uffizien in Florenz; einen Christusleichnam mit drei weinenden Engeln die k. k. Galerie in Wien. Einen Christus an der Säule besass die ehemalige 5. Galerie Manfrini in Venedig. — Das Bild eines gekreuzigten Heilandes zwischen Maria und Johannes, ebenfalls vom Jahre 1445, befindet sich im Museum von Antwerpen; auch dies Werk noch mehr im Charakter der Eyck'schen Schule. — In der Akademie von Venedig eine weinende heilige Nonne aus der späteren Zeit des Künstlers.

6. Das eigentliche Haupt der venetianischen Schule dieser Zeit ist Giovanni Bellini (1426—1516), der Sohn jenes Giacomo Bellini*), des Schülers von Squarcione und Gentile da Fabriano. Giovanni Bellini besass nicht jenen hohen poetischen Schwung der Gedanken, durch welchen sich auch Realisten wie Signorelli auszeichneten, auch nicht jene vielartige, feurige Kraft, womit Mantegna das Reich der Wirklichkeit sich dienstbar machte**), und noch weniger die schwärmerische Begeisterung, welche bei Pietro Perugino hinreisst, — wohl aber ein edles und sinnvolles Gemüth, dessen Ausdruck in seinen Bildern den Beschauer ewig fesselt und zum Freunde gewinnt. Die höhere Milde, wodurch schon bei

---

*) Dass er mit Mantegna nahe verwandt war, sagt eine Urkunde bei Gaye, Cartegg. II, S. 80.

**) Wobei jedoch zu erwägen bleibt, dass die grossen historischen Bilderreihen, womit Luigi Vivarini, Giov. Bellini und andere Maler den Dogenpalast geschmückt hatten und welche vielleicht das Urtheil über diese Maler modificiren würden, bei dem Brande des Jahres 1577 untergegangen sind. Eine Aufzählung jener Maler vom Jahre 1495 s. bei Gaye, Carteggio, II, S. 70. Auch mit Pietro Perugino war wenigstens ein Contract abgeschlossen.

Luigi Vivarini das Scharfe und Herbe der Paduaner besänftigt erschien, ist bei ihm zu einer sittlichen Schönheit geworden, welche das Erdenleben zwar nicht verklärt, aber die edeln, wohlthuenden Seiten desselben herausfindet und mit unerschütterlicher Sicherheit eine bestimmte, gleichmässige Linie in der Darstellung des Wirklichen einhält. So bleiben seine Gestalten bei lebendiger Naturwahrheit doch fern von dem Zufälligen und Kleinlichen; ihr Typus ist der eines höchst ansehnlichen, mit freier Anmuth begabten Menschengeschlechtes, welches noch heute in Venedig nicht ausgestorben ist. Die Madonnen sind liebenswürdig und von einer gewissen hohen Grazie beseelt, die Heiligen lauter kräftige und edle Gestalten, die Engel heitere Knaben in behaglicher Jugendfülle. In der Gestalt Christi aber bricht bisweilen eine geistige Macht und Herrlichkeit hervor, welche an wenigen Stellen der Kunstgeschichte ihres Gleichen findet; es ist die Grundlage, auf welcher später Tizian seinen Cristo della moneta schuf. — Mit Giovanni erreicht auch das venetianische Colorit, wenn nicht seine höchste Naturwahrheit, so doch seine grösste Intensivität und Durchsichtigkeit. Manche Gewänder namentlich sind wie von klarem, in tiefster Farbe glühendem Krystall gebildet.

Die grösste Anzahl von Bellini's Werken findet sich in den Kirchen und Galerieen von Venedig, und zwar sind die datirten darunter fast lauter Werke seines vorgerückten Alters, zum Theil aus seinen achtziger Jahren, ohne dass sich desshalb eine Abnahme der Kräfte zeigte*); man kann im Gegentheil sagen, dass diese spätesten Werke den venetianischen Styl des XVI. Jahrhunderts auf die würdigste Weise einleiten. — Die frühste vorhandene Hauptarbeit, vom Jahre 1488, ist ein nicht sehr grosser Altar in der Sakristei von S. Maria de' Frari, Madonna auf dem Thron mit zwei Engeln, auf den Seitenbildern vier Heilige, welche mit inniger Theilnahme auf das Christuskind hinschauen. Hier sind die 7

*) A. Dürer schreibt 1506 aus Venedig: Er ist ser alt und ist noch der pest im gemell (der beste in der Malerei).

beiden kleinen Engel von wunderbarstem Reiz; der eine schlägt die Laute und horcht mit geneigtem Köpfchen, ob sie rein gestimmt sei; der Andere bläst auf einer Pfeife. Das Ganze ist überaus vollendet und von herrlichster Farben-
8. wirkung. — Aus derselben Zeit (1487) ist eine schöne stolze Madonna, welche das vor ihr auf einer Brüstung stehende Kind hält, in der Akademie (ein sehr ähnliches Bild im Ber-
9. liner Museum). — Auch ein grosses Altarblatt in S. Giovanni e Paolo, Madonna mit zehn Heiligen und (vorn) drei singenden Engelknaben (in tempera) wird unter die frühern Bilder gerechnet, ist übrigens mit Ausnahme weniger herben Köpfe schon ganz in der freien und breiten Art des Meisters
10. behandelt. — Ein grosses Bild, an Inhalt, Anordnung und Werth dem vorigen ähnlich, findet sich in der Akademie. —
11. Eine Madonna mit vier Heiligen und einem auf der Geige spielenden Engel, vom Jahre 1505, sieht man in S. Zaccaria; in den zwei weiblichen Heiligen ist die milde Andacht, in den männlichen die ernste Würde herrlich ausgedrückt. Die architektonische Einrahmung ist hier wie in andern Bildern durch die im Bilde selbst dargestellte Architektur nachgebil-
12. det. — In diese späteste Zeit gehört wohl auch ein grosses Bild in S. Salvatore, Christus in Emmaus darstellend, vielleicht die höchste unter den vorhandenen Leistungen des Meisters und sicher eine der höchsten seiner Zeit. Ausser den beiden Jüngern ist (nach der naiven Weise dieser Schule) noch ein venetianischer Senator und ein Mann in türkischer Kleidung (vielleicht ein venetianischer Dragoman) anwesend, beide nachdenklich gegen Christum hinblickend; der eine Jünger, ein Greis, stehend, im aufgeschürzten Pilgerkleid sieht aufmerksam auf den Andern, einen schönen, hellbärtigen Fünfziger hin, welcher in verhehlter innerer Bewegung die Tischplatte fasst und mit der Linken heftig auf seine Brust deutet, als wäre er eben des Wunders inne geworden, welches den blöden Augen der Andern noch nicht offenbar ist; hinter dem Tisch in der Mitte sitzt Christus, das Brod in der Linken, mit der Rechten segnend; in den wunderbaren Zügen seines dunkelgelockten Hauptes ist die Gottheit sicht-

bar hervorgetreten. — Ein ähnliches Gemälde von geringerm 13. Werthe befand sich in der Galerie Manfrini. — Vielleicht 14. das späteste Bild Giovanni's ist ein Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo, vom Jahre 1513. Hinten auf einem Fels in steiler Landschaft sitzt lesend der heil. Hieronymus; vorn, durch eine Marmorbrustwehr von der Landschaft getrennt, steht rechts S. Augustin, ruhig vorwärts gewandt, links S. Christoph, treuherzig aufwärts schauend nach dem lieblichen Christuskinde, welches sich an seinem kurzen krausen Haare festhält. Es sind die feinsten geistigen Gegensätze, welche zu mannigfacher Deutung anregen. — Andere Werke findet 15. man in der Sakristei der Kirche del Redentore (in der ehemaligen Galerie Manfrini u. a. ein gemüthliches Bild des h. Hieronymus in seinem Studierzimmer), und in der Akademie. Hier werden u. a. fünf kleine, höchst sauber ausgeführte alle- 16. gorische Bilder aufbewahrt, deren Sinn, wahrscheinlich nach Absicht des Bestellers, nicht leicht zu deuten ist. Man sieht z. B. Fortuna, als schönes blondes Weib, in weissem halboffenen Gewande, von kleinen nackten Genien umgeben, in einem Kahne sitzend; mit der Rechten hält sie einen auf ihr Knie gelehnten Globus, gegen welchen sich ein Genius anstützt; vorn im Nachen bläst ein anderer die Doppelflöte; zwei ziehen wohlgemuth plätschernd den Kahn durch die stille Fluth; hinten Felsufer. Hier und in den übrigen Bildchen ist die heitere Naivetät, deren es zu solchen mythischen Gegenständen bedarf, mit einer meisterhaften, wenn auch noch etwas scharfen Ausführung gepaart, welche vielleicht auf die frühere Zeit Giovanni's hindeutet. In ähnlichem Styl 17. mag eines der spätesten Werke des Meisters, das berühmte Bacchanal (mit der von Tizian gemalten Landschaft) behandelt sein, welches sich zuletzt im Besitz des verstorbenen Cav. Camuccini in Rom befand, wovon wir jedoch den jetzigen Besitzer nicht anzugeben wissen.

Auch ausserhalb Venedig's sind die Bilder dieses Meisters nicht selten. Eins der grössten und bedeutendsten ist 18. eine Krönung Mariä, welche sich noch 1835 in der Kirche S. Francesco zu Pesaro befand. Die Pilaster-Architektur des

Rahmens und die Predella dieses Bildes sind ebenfalls mit
19. zierlichen kleinen Darstellungen geschmückt. — Im Museum
von Neapel befindet sich von ihm eine treffliche Darstellung
der Transfiguration mit einer eigenthümlichen Landschaft.
Ganz im Geiste des XV. Jahrhunderts ist die Erscheinung
dem irdisch Begreiflichen näher gerückt, Christus, Moses und
Elias schweben nicht im Lichtglanz, sondern sie stehen auf
der Erde*). In den drei Jüngern aber ist es nicht (wie in
den meisten Darstellungen dieses Gegenstandes) die physische
Blendung, was sie verwirrt hinsinken lässt, sondern die herrlich
ausgedrückte tiefe Befangenheit und Betroffenheit des
20. endlichen Geistes vor dem Ueberirdischen. — Auch Christus
als einzelne Figur ist von Giovanni behandelt worden, am
grossartigsten in dem bekannten Bilde der Dresdener Galerie**).
Es ist ein Ideal edler Menschlichkeit, wie das XV. Jahrhundert
kaum ein höheres geschaffen hat, einfach und ohne Nimbus
21. und Glorie. — Eine schöne Taufe Christi in der Kirche
22. S. Corona zu Vicenza; eine grosse Reihe Bilder im Museum
von Berlin, unter denen besonders mehrere Madonnen mit
23. dem Kinde bemerkenswerth sind. U. s. w. — Einige treffliche
Bilder in England, z. B. zwei Dogenbildnisse im Besitz
des Herrn Beckford zu Bath, u. a. m.

24. Minder bedeutend als Giovanni, ist sein etwas älterer
Bruder Gentile Bellini (1421—1501). Zu dessen vorzüglichsten
Werken sind zwei grosse Bilder zu rechnen, welche
sich gegenwärtig in der venetianischen Akademie befinden.
Sie gehören der venetianischen Geschichte an; das eine stellt
ein Mirakel vor, welches sich mit einer Reliquie des heil.
Kreuzes in einem der Kanäle Venedigs zugetragen haben
soll, das andre eine feierliche Procession, die mit dieser Reliquie
auf dem Marcusplatze gehalten wird. Gentile zeigt
hier in den Köpfen der dargestellten Personen mehr Weich-

---

*) Eine Art der Darstellung, die sich jedoch auch bei Fiesole findet. v. Bl.

**) Laut Kunstbl. 1846, S. 33 ist dies Exemplar von Cima da Conegliano ausgeführt.

heit als Giovanni, aber eine ungleich geringere Charakteristik. — Aehnlich ist ein grosses figurenreiches Bild in der Mailänder Brera, die Predigt des heil. Marcus zu Alexandria darstellend. Bekanntlich ging der Maler auf Begehren des Grosssultans für einige Zeit nach Konstantinopel; auch werden mehrere noch vorhandene Werke mit dieser Reise in Verbindung gebracht, u. a. das letztgenannte, in welchem fast lauter orientalische Trachten vorkommen*). 25.

§. 147. Giovanni Bellini hat eine sehr bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, von denen einige, wie Giorgione und Tizian, für einen folgenden Abschnitt vorbehalten bleiben müssen. Hier sollen nur die bedeutenderen unter denjenigen, welche der Richtung des Meisters mit grösserem oder geringerem Talent, mit grösserer oder geringerer Eigenthümlichkeit nachgingen, genannt werden. Sie unterscheiden sich vornehmlich in zwei Gruppen, von denen die eine mehr in einer anmuthvoll weichen, die andre mehr in strenger, statuarischer Weise darzustellen pflegt. Zu der ersten Gruppe gehören vornehmlich die folgenden Künstler: 1.

Pierfrancesco Bissolo. Ein schönes Bild in der venetianischen Akademie: Christus, der der heil. Katharina von Siena die Dornenkrone reicht, von vielen Heiligen umgeben; — eine Verkündigung in der Galerie Manfrini; — eine treffliche Auferstehung Christi im Berliner Museum u. a. m. enthalten Beispiele der zarten Milde und Weichheit, welche diesen Künstler auszeichnet. Die Motive sind meist nicht sonderlich kräftig, die Köpfe aber schön und voll Gefühl. 2. 3. 4.

Pietro degli Ingannati. Eine heilige Familie in einer Landschaft, im Besitz des Herrn Beckford zu Bath; eine Madonna mit Heiligen im Berliner Museum. Vielleicht 5. 6.

*) Urkundlich ist als das Jahr dieser Reise 1497 festgestellt (S. den deutschen Vasari, II, Abth. 2, S. 141), also unter Sultan Bajazeth II. Nun nennt aber Vasari fortwährend den Sultan Mohammed (II., bis 1481), auch ist noch eine grosse Schaumünze von Gentile vorhanden, welche Mohammed nebst Namensunterschrift darstellt, so dass man wohl genöthigt ist, noch eine frühere Reise anzunehmen.

hat kein anderer Schüler das religiöse Gefühl des Meisters in solcher Ruhe und Milde festgehalten; nur fehlt ihm dessen nachhaltige Tiefe, an deren Stelle mehr eine flüchtige Anmuth tritt.

7. Piermaria Pennacchi. Eine Madonna im Momente der Verkündigung, in S. Francesco della Vigna zu Venedig; 8. eine andre Madonna in der Sakristei von S. M. della Salute u. a. m. sind Beispiele einer offenen und grossartigen Anmuth.

9. Andrea Cordelle Agi. Diesem Künstler ist das Bild einer Vermählung der heil. Katharina im Berliner Museum, von gemüthlich anziehendem Ausdruck in den Köpfen 10. zugeschrieben. Eine kleine Madonna bei Herrn Beckford in Bath ist besonders durch die wunderbar verschmolzene Ausführung merkwürdig.

11. Martino da Udine. Eine Verkündigung in der 12. venetianischen Akademie; die heil. Ursula, zwischen ihren Jungfrauen stehend, in der Brera von Mailand; — zwei Bilder von einer ruhigen, edlen Schönheit.

Girolamo di Santa Croce, besonders bekannt durch Kabinetbilder mit kleinen zierlichen Figuren. Seine Engelknaben, die mit leicht flatternden Gewändern in der Luft schweben oder auf Wolken stehen, sind von grossem Lieb- 13. reiz. Das Berliner Museum besitzt verschiedene Bilder der Art, unter denen vornehmlich eine Geburt Christi mit einer namhaften Anzahl solcher Engelknaben, von denen einige singen, andre die Passions-Instrumente halten, ausgezeichnet 14. ist. Aehnlich eine Anbetung der Könige in der Galerie 15. Manfrini zu Venedig. Ebendaselbst zwei zierliche und bereits sehr klassisch entwickelte Bildchen mit antiken Dar- 16. stellungen. Eine Marter des h. Laurentius in den Studj zu Neapel enthält statt der römischen Peiniger türkische, nebst drei zuschauenden türkischen Prinzessinnen, eine damals nur 17. allzudeutliche Zeitanspielung. — In San Francesco zu Padua ist von der Hand Girolamo's eine ganze Kapelle mit den Geschichten der h. Jungfrau ausgemalt. — Später wandte sich dieser Künstler der modernen Manier (des Tizian) zu,

ohne sich jedoch in derselben bedeutender auszuzeichnen. Unter die besseren Bilder der Art gehört eine Madonna mit 18. Heiligen in der Akademie von Venedig. Ein Abendmahl in 19. S. Francesco della Vigna, mittelmässig und in den Gewändern sehr manierirt, ist von einem gleichnamigen, geringern Maler, Francesco di Santa Croce, von welchem das Berliner 20. Museum eine Anbetung der Könige von gemüthlichem Ausdruck und weicher Behandlung besitzt.

Zu der zweiten Gruppe von Bellini's Schülern gehören:

Vincenzo Catena. Bei diesem Künstler wird noch, wie es scheint, ein gewisser Einfluss der Richtung des B. Vivarini sichtbar. Die Akademie zu Venedig besitzt mehrere 21. Bilder der Art, unter denen besonders eine noch ziemlich strenge Madonna mit Simeon und Johannes dem Täufer bemerkenswerth ist. Spätere Werke, z. B. eine Anbetung der 22. Könige, ehemals in der Galerie Manfrini, und eine vorzügliche Madonna mit Heiligen im Berliner Museum sind freier und breiter behandelt. Ebendaselbst ein treffliches Männer- 23. porträt.

Andrea Previtali. Hauptbilder zu Bergamo, der 24. Vaterstadt des Künstlers, unter denen besonders ein Altarbild in S. Spirito, der heil. Johannes der Täufer von andern Heiligen umgeben, ausgezeichnet und denen überhaupt ein edler ruhiger Charakter eigen ist. Eine heilige Familie in 25. der Galerie Manfrini zu Venedig, in einfacher, etwas strenger Anmuth. Ein schwächeres Bild mit drei weiblichen Hei- 26. ligen im Museum von Berlin.

Giambatista Cima da Conegliano. Einer der bedeutendsten unter den Anhängern des Giovanni Bellini. Seine Gestalten, vornehmlich die männlichen, zeichnen sich durch eine eigenthümliche Kraft, Ernst und Würde, durch eine grossartige Ruhe in Geberde und Bewegung aus; die Ausführung ist von grösster Entschiedenheit und Sorgfalt. Merkwürdig bleibt immer der leblose Ausdruck seiner keineswegs unschönen Madonnenköpfe. — Sein vorzüglichstes Bild, 27. dessen Farben wie Juwelen leuchten, befindet sich al Carmine in Venedig; vor einem steil überhängenden, waldigen

Fels und einer reichen Abendlandschaft mit Städten und Burgen kniet vorn die Madonna in lieblichster Demuth bei der Krippe, in welcher das Kind liegt; rechts führt ein schöner Engel den jungen Tobias herbei, links Joseph zwei andächtige Hirten; weiterhin S. Helena und S. Catharina in frommem Gespräch. Auf diese Weise ist hier wie in andern venetianischen Bildern aus der Verschmelzung einer heiligen Scene mit andern Heiligengestalten gleichsam eine neue, 28. reizende Fabel geworden. Unter den Bildern, welche das Berliner Museum von Cima besitzt, ist besonders ein Altargemälde: Madonna auf dem Thron und vier männliche 29. Heilige auf den Seiten, sehr bedeutend. Ein andres Bild derselben Galerie, der heilige Anianus von Alexandria, welcher die verwundete Hand eines Schuhmachers heilt, ist durch die lebendige Charakteristik in den Köpfen ausge- 30. zeichnet. Die Akademie von Venedig besitzt ebenfalls zwei 31. treffliche Bilder seiner Hand. Eine Madonna mit Heiligen, im Louvre, zeigt schöne Charaktere von feinstem Ausdruck. 32. Auch in der Brera zu Mailand sind mehrere Bilder vorhanden, unter diesen jedoch einige, bei denen das Bestreben nach Kraft und Strenge bereits in Schwerfälligkeit ausartet.

Diesen Anhängern des Giovanni Bellini (denen sich noch eine grosse Zahl anderer Namen anreiht), dürfte u. a. auch 33. Marco Marcone von Como zuzuzählen sein. Das Berliner Museum besitzt von ihm ein Gemälde vom Jahre 1507, das Mahl zu Emaus darstellend, welches eine bedeutende Verwandtschaft zu der allgemeinen Richtung der Schule zeigt, zugleich aber auch durch eine eigenthümlich naive, hier fast genre- 34. artige Auffassung des Lebens ausgezeichnet ist. — Sehr ähnlich ist derselbe Gegenstand 1506 von einem Marco Marziale behandelt, in der Akademie von Venedig.

§. 148. Ausser Giovanni Bellini und seiner Schule sind noch einige andre Künstler anzuführen, welche zwar dem allgemeinen Entwickelungsgange der venetianischen Kunst folgten, sich jedoch unabhängig von jenen, in selbständiger Individualität ausbildeten. Zu diesen gehört Marco Basaiti, ein Meister von eigenthümlich schlichter Würde und

Strenge, welche bisweilen auch an einen trockenen Realismus grenzt und von einer gewissen Befangenheit in der Gewandung und in dem stets wiederkehrenden Typus der Köpfe begleitet ist. Er scheint in einem nähern Verhältniss zu den beiden Vivarini gestanden zu haben, wie sich vornehmlich aus jenem oben erwähnten grossen Altarbilde in der Kirche S. M. de' frari zu Venedig ergiebt, welches von Vivarini angefangen und von Basaiti vollendet ist: der h. Ambrosius, zwischen mehreren Heiligen sitzend, und darüber die Krönung der Maria. (Ein Hauptwerk, nach Eastlake, eine Himmelfahrt Mariä in S. Pietro Martyro in Murano.) Diesem ähnlich ist eine Darstellung Christi am Oelberge vom Jahre 1510, in der venetianischen Akademie. Minder bedeutend, obgleich mit trefflichen Einzelheiten, ein andres Bild derselben Sammlung, gleichfalls vom Jahre 1510: die Berufung der Söhne Zebedäi zum Apostelamte, eine Composition von dramatischer Bewegung, wie sie vielleicht nicht in den Kräften des Künstlers lag. Einige kleinere Bilder der Akademie sind dagegen wiederum sehr vorzüglich. Auch das Berliner Museum besitzt Stücke von einem schönen Altarwerk dieses Künstlers, und einen heil. Sebastian.

1\. 2. 3. 4. 5.

Bedeutender als der eben genannte ist Vittore Carpaccio. Dieser Künstler ist der eigentliche Historien-Maler der ältern venetianischen Schule, aber er fasst seine Darstellungen gleich von vorn herein in jener mehr genreartigen (romantischen) Weise auf, von der ich oben gesprochen habe. Er weiss in solchen Bildern das venetianische Volksleben seiner Zeit in bunter Mannigfaltigkeit und in reichster Entwickelung vorzuführen; auch liebt er es, die Hintergründe derselben mit landschaftlichen Prospekten, mit Architekturen und dergleichen auszufüllen. Er ist in solcher Rücksicht den florentinischen Meistern des XV. Jahrhunderts gegenüberzustellen, nur nimmt bei ihm die landschaftliche und architektonische Umgebung eine noch grössere Wichtigkeit und eine ungleich mehr durchgeführte Behandlung in Anspruch; er vertheilt die Composition frei in dieselbe hinein und verbindet das Ganze durch eine tiefe, kraftvolle Färbung; er

6\.

will nicht bloss Thatsachen, sondern ein ganzes Dasein vergegenwärtigen. Die Akademie von Venedig besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, unter denen besonders acht grosse figurenreiche Gemälde*), welche die Geschichte der h. Ursula und ihrer eilftausend Jungfrauen darstellen, bemerkenswerth sind; sie waren früher in der Schule der heil. Ursula befindlich. Es sind Meisterwerke, überreich an Gestalten, Motiven und Charakteren; das einförmige Ceremoniell, welches mehrern dieser Scenen zu Grunde liegt, ist durchgängig unterbrochen und aufgehoben durch freie Gruppirung und geistige Bezüge; die Farben strahlen in klarstem Lichtglanz. Auch zu jener Reihe von Bildern, welche die Wunder der h. Kreuzreliquie darstellen, hat Carpaccio einen, und vielleicht den trefflichsten Beitrag geliefert: die Heilung eines Besessenen durch den Patriarchen von Grado; die Handlung geht oben in der Loggia eines Palastes vor, während unten, auf und am Kanal, zahllose Zuschauer harren. Wie diese Mirakelbilder überhaupt, so giebt auch dieses den ansprechendsten Begriff von Bauten, Trachten und Volk des alten Venedig. Andere Bilder derselben Sammlung, eine Darstellung im Tempel (1510), eine Apotheose der heil. Ursula, sind insgemein breiter und mehr im entwickeltern venetianischen Styl behandelt, doch tritt hier bei dem grossen Massstabe der Figuren eine gewisse Befangenheit der Formen hervor. — Ein Hauptwerk des Malers ist das Altarbild in S. Vitale zu Venedig, (vom Jahre 1514), welches bei vorzüglicher Ausführung auch als santa conversazione der frühern Art merkwürdig ist; eine Architektur im Hintergrunde dient noch immer den vorn stehenden Heiligen zu einer scheinbaren symmetrischen Einfassung, während sie schon mit dem in der Mitte auf weissem Pferde sitzenden h. Vitalis in eifrigem Gespräche sind; oben auf einer Galerie sind auch vier andere Heilige in lebhafter Unterhaltung begriffen. Die Galerie der Brera zu Mailand besitzt ebenfalls

*) In einer Reihenfolge gest. von: Gio. de Pian e Franc. Calimberti.

mehrere Bilder des Carpaccio u. a. mit der Legende S. 12.
Stephans; andere aus demselben Cyclus befinden sich im
Louvre. Auch im Berliner Museum ist ein treffliches Bild 13.
von ihm, die Einsegnung des heil. Stephan und anderer
Diakonen darstellend. Wandgemälde aus der Geschichte 14.
Christi, S. Georg's und S. Hieronymus (1502—1511) finden
sich in S. Giorgio de' Schiavoni in Venedig. Eine Madonna,
der ein Doge a. d. H. Mocenigo vom Täufer vorgestellt wird,
wurde 1866 von der Nationalgalerie in London (für 3400 Pf.) 15.
erworben.

Die Bilder ven Carpaccio's Schülern, Giovanni Man- 16.
sueti und Lazzaro Sebastiani, befolgen eine ähnliche
Compositionsweise, sind in ihrer minder belebten Auffassungs-
weise jedoch etwa nur den Werken des Gentile Bellini gleich-
zustellen. Die Akademie zu Venedig besitzt einige Bilder
von ihnen, die sich (wie die angeführten des Gentile) auf die
Mirakel des heil. Kreuzes in Venedig beziehen. Auch Be- 17.
nedetto Diana ist minder bedeutend.

§. 149. Noch sind einige Künstler anzuführen, welche
um das Ende des XV. Jahrhunderts blühten und etwa die
Mitte halten zwischen der Weise des Giovanni Bellini und
der des Andrea Mantegna.

Dahin gehört zunächst Bartolommeo Montagna von 1.
Vicenza. Werke von ihm, denen ein gewisser Ernst der
Auffassung, oft bis in's Herbe und Trockene, eigen ist, be-
finden sich in der Akademie von Venedig und im Museum
von Berlin. In manchem Einzelnen nähert er sich der Schule
von Ferrara.

Sodann mehrere Maler von Verona. Liberale, eben- 2.
falls ein minder bedeutender Künstler. Eine Anbetung der
Könige im Dom zu Verona, ein Altarbild in S. Fermo (der 3.
heil. Antonius von Padua zwischen andern Heiligen), einige
Fresken in S. Anastasia gehören zu seinen Hauptbildern. 4.
Ein heil. Sebastian, nicht ohne Grossartigkeit, in der Brera 5.
zu Mailand; ein anderer im Berliner Museum. Liberale war
zugleich Miniaturmaler; in der Libreria des Domes von Siena 6.
wird ein Messbuch bewahrt, welches mit Bildern seiner Hand

geschmückt ist, die jedoch nicht sonderlich werthvoll sind. —
7. Francesco Morone. Treffliches Altargemälde in S. Anastasia zu Verona: Madonna zwischen dem heil. Augustin und
8. Thomas von Aquino, unten die Donatoren. Unter andern Arbeiten ist ein schönes Wandbild an einem Hause zu Verona (No. 5522, jenseit Ponte delle navi) anzuführen: Madonna
9. zwischen vier männlichen Heiligen. Mehrere bedeutende Gemälde von Fr. Morone, durch die Namensunterschrift beglaubigt, im Museum von Berlin: eine Madonna mit dem Kinde, und zwei grössere Bilder: Thronende Madonnen und Heilige auf ihren Seiten. Sie sind einfach und tüchtig gemalt und haben das Gepräge eines milden Ernstes. — Girolamo dai
10. Libri (Sohn eines Büchermalers, oder selbst Büchermaler, daher seine Benennung). Verona besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken dieses vorzüglichen, ausserhalb sehr wenig gekannten Meisters. Seine früheren Bilder neigen sich entschieden zur Weise des Andrea Mantegna, wie namentlich ein Altarbild in S. Anastasia, — eine thronende Madonna mit Heiligen und Donatoren, — bedeutende Erinnerungen an Mantegna's Altarbild in S. Zeno enthält. Aehnlich ist eine
11. Geburt Christi mit dem heiligen Hieronymus und Johannes dem Täufer in der Galerie des Rathspalastes, ein noch strenges Bild, aber von anziehend mildem Charakter und bereits mit
12. eigenthümlicher Weichheit in der Malerei. Noch ungleich weicher und von noch milderer Anmuth, zugleich mehr der Schule des Bellini verwandt, erscheint Girolamo in einigen späteren Gemälden. Die Galerie des Rathspalastes besitzt mehrere dieser spätern Zeiten angehörige Bilder, unter denen besonders ein Gemälde vom Jahre 1530, — Madonna auf dem Thron, verschiedene Heilige und Tobias mit dem Engel
13. zu ihren Seiten, bemerkenswerth ist. — Miniaturen von Girolamo und Francesco dai Libri sind, wie es scheint, nicht mehr erhalten; doch giebt vielleicht ein Brevier in der Sammlung des Herzogs von Sussex*), mit feinen, in der Art des Mantegna ausgeführten Miniaturen einen Begriff von ihrem Styl.

---

*) Waagen, Kunstw. u. Künstl. in England, I, S. 311.

Drittes Capitel.

Schulen von Umbrien und Meister einer verwandten Richtung.

§. 150. Es liegt in der Natur der Sache, dass jenes, über so viele bedeutende Schulen verbreitete realistische Streben, welches im Allgemeinen und Wesentlichen mehr auf die Vorstellung einer naturgemässen und schönen äusseren Form, als auf eine besondere geistige Tiefe des Inhalts ausging, nicht ohne eine bestimmte Herausstellung des Gegensatzes bleiben konnte. Schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts findet sich ein solcher Gegensatz in der florentinischen Kunst, indem namentlich Fra Giovanni da Fiesole, den ich noch den Meistern der vorigen Periode zugezählt habe, dessen Blüthe aber erst in diese Zeit fällt, entschieden getrennt von der Richtung der übrigen Florentiner dasteht. Ebenso und in noch grösserer Ausdehnung bildet sich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, vornehmlich im letzten Viertel desselben, ein solcher Gegensatz in der Schule von Umbrien*).

Schon die äusseren Verhältnisse des Lebens veranlassten es, dass sich in Umbrien, dem oberen abgeschlossenen Thale der Tiber und den nächst umliegenden Gegenden, eine mehr auf das Innerliche gewandte Richtung der Kunst hervorbildete. Dieser Landstrich ist es, der sich im Mittelalter als der eigentliche Sitz religiöser Schwärmerei vor andern Gegenden Italiens auszeichnet; hier finden sich die wunderthätigsten Bilder, hier sind Schwärmer, wie der heilige Franciscus, geboren und gebildet; und Assisi, die Stiftung des heiligen Franciscus, welche einen solchen Sinn vorzugsweise erhalten musste, ist der Mittelpunkt, um welchen die übrigen Ortschaften sich

---

*) Der Name, u. W. zuerst von Rumohr vorgeschlagen, muss nicht zu strenge auf den Umfang des altitalischen Umbriens bezogen werden. — Beiläufig, man sagt noch heute: Wenn die Römerin tobt, weint die Peruginerin bloss.

dienstbar anreihen. Die Kunst folgte hier den Interessen des Lebens ebenso, wie sie sich ähnlich in den Handelsstaaten von Florenz und Venedig, in dem der Gelehrsamkeit des Alterthums hingegebenen Padua verhalten hatte. Fleckenlose Seelenreinheit, zum Höchsten aufsteigende Sehnsucht und gänzliche Hingebung in süss schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle, diess sind die durchgehenden Züge in dem Charakter der Schule, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wenden. Es ist also weniger dieses oder jenes bestimmte formelle Princip, als vielmehr die Sinnesweise, welche den Charakter und die Grösse derselben ausmacht; wo diese sich zuerst zeigt, da beginnt die Schule, welches und woher auch die formelle Bildung des einzelnen Künstlers sein möge. In der Folge mochte sich dann der Schultypus immerhin auch auf die äussere Form ausdehnen und einen partiellen Idealismus in derselben entwickeln, wie er nur unter diesen Prämissen, nur bei dieser fortgesetzten Beschäftigung mit einem innern und überirdischen Leben dagewesen ist. Auch der verhältnissmässig frühe Verfall der Schule hängt mit diesem ihrem innersten Wesen zusammen; nachdem sie sich den unvergänglichen Ruhm erworben, Rafael's erste und in manchem Betracht bleibende Richtung bestimmt zu haben, sank sie rasch in tiefe Schwäche und Manier.

Die formelle Stylgrundlage scheint aus verschiedenartigen Einwirkungen gemischt gewesen zu sein. Ausser dem allgemeinern Einfluss Giotto's, dem keine Gegend Mittelitaliens verschlossen blieb, ausser den oben erwähnten Meistern der Mark Ancona und des urbinatischen Gebietes*), kreuzte sich in diesen Gegenden die Thätigkeit z. B. des Flamänders Justus von Gent (ein 1474 vollendetes Altarblatt in S. Agata zu Urbino) mit der des Paolo Uccello, des Benozzo Gozzoli und des Piero della Francesca; nach 1484 malte auch Luca

---

*) Weiteres über diese bei J. D. Passavant: „Rafael etc." I, S. 435 u. f. Ein Werk, welches als Hauptquelle für die ganze umbrische Schule anzusehen ist. — Vgl. die Aufsätze von Gaye im Kunstblatt 1837, No. 83 u. f.

Signorelli in Urbino. Wenn es sich aber um die frühsten Anzeichen der umbrischen Sinnesweise handelt, so hat unläugbar die Schule von Siena nicht nur die Vermuthung, sondern auch nachweisbare Ansprüche für sich, dieselbe wenigstens befördert zu haben. Hier ist die Thätigkeit des Sienesers Taddeo di Bartolo in Perugia (wovon Bd. I. S. 377 bis 379) nicht ohne Bedeutung. Wir haben bemerkt, dass namentlich zu Assisi verschiedene Werke oder Reste erhalten sind, welche eine bedeutende Verwandtschaft mit der Art und Weise dieses Künstlers bezeugen. Dahin gehören besonders 1. die Wandmalereien des Kirchleins S. Caterina (oder S. Antonio di Via superba), das im Aeusseren von einem gewissen Martinellus um das Jahr 1422, im Innern von Matteo de Gualdo und dem etwas spätern Pietro Antonio di Fuligno mit Fresken ausgeschmückt wurde*). Die erhaltenen Reste von den Malereien des Martinellus tragen ein entschieden sienesisches Gepräge, sind im Uebrigen jedoch unbedeutend. Anziehender, mit dem Ausdruck einer schönen 2. Milde in den Köpfen, sind die Werke des Pietro Antonio, die sich an den Seitenwänden des Kirchleins befinden. (Ein Frescobild neben der Thür zeigt auch eine spätere Hand aus der Zeit des Pinturicchio.) — Ein grosses Chorfenster in 3. S. Domenico zu Perugia, eine Menge von Heiligen in einzelnen Abtheilungen enthaltend, lässt von keiner Schule einen bestimmten Einfluss erkennen. Es soll 1411 von Fra Bartolommeo da Perugia gefertigt sein.

§. 151. Allerdings brachte das XV. Jahrhundert, mit seiner realistischen Richtung auf Darstellung des Wirklichen, auch hier eine Unterbrechung hervor. Ausser Piero della Francesca, dem Nachfolger Masaccio's, ist hier als einer der

*) Vergl. v. Rumohr Ital. F. II. S. 312 ff. — Auch an andren Gebäuden von Assisi findet man Malereien im Style der Sieneser, namentlich des Taddeo di Bartolo; so an der Confraternità di S. Francesco, wo aussen in einer Nische das Rosenwunder des heil. Franciscus und daneben andre Malereien in grüner Erde dargestellt sind. Letztere werden von Gaye ebenfalls dem Pietro Antonio zugeschrieben.

ersten namhaftern Künstler Perugia's Benedetto Bonfigli oder di Buonfiglio zu nennen, bei welchem die individuelle Härte noch sehr vorherrscht, obwohl sich daneben ein Anklang des Gentile da Fabriano nicht verkennen lässt. 1. Sein bestes Bild, eine Anbetung der Könige in S. Domenico, ist angeblich vom Jahre 1460; auch eine Madonna mit 2. Heiligen in der Akademie und zwei Tafeln, Engel mit Passionswerkzeugen, in der Sakristei von S. Francesco, ge- 3. hören zu seinen anmuthigern Werken; dagegen ist ein grosses Bild mit einer Glorie Christi und den Thaten des F. Bernardino in der gleichnamigen Brüderschaftskapelle (nach 1461, 4. vielleicht als Processionsfahne gemalt) steif, hart und portraitmässig; ebenso auch eine heil. Jungfrau mit dem Leichnam Christi nebst zwei Heiligen, vom Jahre 1469, in San Pietro. 5. Das Hauptwerk Bonfigli's, die seit 1454 begonnenen Fresken im Rathspalast (Vorsaal des Delegaten), Geschichten der hh. Bischöfe Ludovicus und Herculanus darstellend, überschreiten im Figürlichen nicht die Linie eines mittelmässigen Nachahmers des Masaccio, zeichnen sich aber durch perspectivische und optische Richtigkeit und zierliche Ausführung der architektonischen Hintergründe aus.

Begabter erscheint ein etwas jüngerer Künstler, Fiorenzo di Lorenzo, welcher vor Bonfigli gewisse Vortheile in der malerischen Anordnung, Eigenthümlichkeiten der Lage und Wendung, so wie namentlich gewisse Feinheiten in der Auffassung der Formen voraus hat, welche vielleicht auf eine 6. Bekanntschaft mit der paduanischen Schule hinweisen. Seine Bilder sind sehr selten*). In der Sakristei der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia befinden sich zwei Bilder mit den Gestalten des heil. Petrus und Paulus, Bruchstücke eines grossen Altarwerkes, welche mit dem Namen des 7. Künstlers und der Jahrzahl 1487 versehen sind; ebendaselbst der Obertheil eines grösseren Werkes, halbrund, Madonna mit dem Kinde und zwei anbetenden Engeln. Eine anmu-

---

*) Näheres über ihn u. s. Werke bei Crowe u. Cavalcaselle III, 152 ff.

thige Madonna mit Engeln im Rathspalast (über der Thür des Saales del cadasto nuovo); eine andere in einer Seiten- 9. kapelle von S. Agostino. Eine Madonna auf Goldgrund, in Ausdruck und Schärfe fast paduanisch, vom Jahre 1481, im Berliner Museum.

Gleichzeitig mit den beiden letztgenannten lebte Niccolo von Fuligno, gewöhnlich Niccolo Alunno genannt, und ihm gebührt das Verdienst, in der umbrischen Schule zuerst denjenigen Grundton angegeben zu haben, welcher später durch alle Werke derselben wiederklingt. Ohne geniale Erfindungsgabe, wusste er seinen Gestalten doch einen allgemein ansprechenden gemüthlichen Ausdruck zu geben; vorzüglich herrscht in seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit und Reinheit der Seele, in den männlichen Gestalten (bei etwas grösserer Fülle und Derbheit als die folgenden umbrischen Maler es liebten) hie und da ein ergreifender Ernst, in dem öfter dargestellten h. Franciscus eine schwärmerische Hingebung; Darstellungen des Leidens gewinnen unter seiner Hand sogar etwas Grelles und Uebertriebenes. Sein ältestes bekanntes Werk, eine Madonna mit 10. Engeln und Heiligen vom Jahre 1458 findet sich über dem Hauptaltar der Franciscanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi). Vom Jahre 1466 ist seine Verkündigung 11. in S. Maria nuova zu Perugia; es ist ein wunderbar schönes Bild, streng und ernst, fast noch in der Art der frühern Sieneser, aber voll der allerhöchsten Anmuth und Liebenswürdigkeit. Oben erscheint Gott Vater zwischen Cherubim, unten sieht man anbetende Heilige, Stifter und Volk; unter andern lieblichen Köpfen ist der des Engels von vorzüglichster Schönheit. Andere Altarwerke finden sich in der Kirche des 12. Castells von S. Severino (1468) und in S. Francesco zu Gualdo (1471); ein dem letztern ähnliches in der Sakristei 13. der Hauptkirche von Nocera (unweit Fuligno), im Jahre 1483 gemalt, gehört wiederum zu den vorzüglichsten Werken des Meisters. Von dem Altar der Augustinerkirche S. Niccolo 14. in Fuligno (1492) sind die Haupttafeln, eine Geburt Christi, drüber die Auferstehung, zu beiden Seiten Heilige, noch an

Ort und Stelle; die Altarstaffel mit dramatisch sehr bewegten Passionsscenen, worin die Energie des Ausdruckes hie und da bis an die Caricatur streift, befindet sich im Louvre.
15. Auch Fresken Alunno's sind zu Fuligno in der Kirche S. Maria fuori la porta erhalten, doch sehr verstümmelt und ohne
16. besonderen Werth. Von dem Hauptaltar des Domes von Assisi sind ebenfalls nur noch Fragmente (in Stuck eingelassen) vorhanden; es war eine Pietà mit zwei Engeln, welche, wie Vasari sagt, so von Herzen weinten, dass auch der treff-
17. lichste Künstler sie nicht besser gemacht hätte. (Ein grosses Altarwerk v. J. 1464, die Krönung der Jungfrau und in zahlreichen Nebenabtheilungen Heilige, Engel und ein Gekreuzigter in der Gemäldesammlung des Lateran in Rom.)
18. Das letzte bekannte Werk, der Altar von S. Angelo in la Bastia unweit Perugia, vom Jahre 1499, ist bereits nur von untergeordneter Bedeutung. Manches andere findet sich noch in verschiedenen Orten der Mark Ancona zerstreut. Fast die sämmtlich genannten Werke bestanden nach alter, damals sonst schon aufgegebener Weise, aus mehrern besondern
19. Tafeln. — Eine anmuthige Madonna, ganze Figur auf Goldgrund, im Berliner Museum.

§. 152. Was nun bei Alunno noch unentwickelt war, findet sich bei einem jüngern Meister zur trefflichsten Vollendung ausgebildet. Dies ist Pietro Vanucci della Pieve („de castro plebis", so genannt nach seinem Geburtsorte Castello della Pieve), oder Pietro Perugino*) (nach dem Orte, wo er sich nachmals niederliess, — geb. 1446, gest. 1524). Die künstlerische Bildung, welche Perugino erhalten, ist sehr dunkel; man giebt ihm bald den einen, bald den andern der eben angeführten Künstler zum Lehrer; namentlich ist zu vermuthen, dass Alunno Einfluss auf ihn ausgeübt. Etwa im fünfundzwanzigsten Jahre begab er sich nach Florenz, wo er zur Vollendung seiner Studien in ein näheres Verhält-

---

*) (Orsini): *Vita, elogio e memorie dell' egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso. Perugia* 1804. Passavant, a. a. O., I., S. 488 u. f. Vergl. Crowe u. Cavalcaselle III., 170 ff.

niss zu Andrea Verochio (wahrscheinlich auch zu dessen Schülern Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi) trat, hielt sich hier, so wie in andern Orten Italiens, namentlich in Rom, längere Zeit auf und liess sich schon vor 1495 fest in Perugia nieder, wo er eine grosse Werkstatt und Schule eröffnete.

Es ist somit erklärlich, dass in seinen Bildern die Style verschiedentlich wechseln. Aus seiner Jugendzeit, vor dem Einflusse der florentinischen Schule, scheinen verschiedene kleine Tafeln herzurühren, dergleichen öfter, namentlich in Florenz, vorkommen. Sie lassen zwar bereits gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten erkennen, gehören indess noch entschieden der älteren Richtung an. (Ein Rundbild der Art 1. im Museum von Berlin: Madonna mit zwei verehrenden Engeln.) — Durch seinen Aufenthalt in Florenz scheint er auf einige Zeit mehr für die entgegengesetzte, mehr naturalistische Richtung der damaligen Florentiner gewonnen worden zu sein, wie dies mehrere Werke, die etwa in die Zeit von 1475—1480 fallen, bezeugen. Dahin gehört eine Anbetung der 2. Könige in der Kirche S. Maria Nuova zu Perugia, mit dem Portrait des Künstlers, welches ihn als einen ungefähr dreissigjährigen Mann darstellt*); die Könige und ihr Gefolge stehen hier in schöner florentinischer Weise ruhig und tüchtig nebeneinander; ein Bild des Gekreuzigten mit Heiligen in der Kirche 3. la Calza zu Florenz erinnert sogar direkt an Luca Signorelli; besonders aber sind unter Perugino's Werken dieser Periode 4. die Wandgemälde anzuführen, welche er (der einzige Nichtflorentiner) in der sixtinischen Kapelle zu Rom um das Jahr 1480 ausführte. Zwar wurde auch von diesen Werken nachmals ein Theil abgeworfen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Platz zu gewinnen; doch stimmen die erhaltenen (die Taufe Christi und die Uebergabe der Schlüssel an Petrus) in der Composition, besonders in der Anordnung zahlreicher Zuschauergruppen, so wie in der Gewandung ebenfalls noch

*) Nach Crowe u. Cavalcaselle vielleicht von Fiorenzo.

entschieden mit der Art der Florentiner überein. Anderes aus dieser Zeit übergehe ich.

Nachdem Perugino in solcher Weise die Schule durchgemacht hatte, wandte er sich wiederum zu seiner früheren eigenthümlichen Weise zurück. Und wenn somit seine frühesten Arbeiten die vorherrschende Stimmung seines Gemüthes und Richtung seines Geistes darlegen, wenn in den nachfolgenden das Studium vorzuwalten scheint, so wird derjenige Abschnitt seines Künstlerlebens, in welchem er, zu seinen ursprünglichen Bestrebungen zurückkehrend, diese mit der Kraft und Klarheit der Darstellung hindurchführte, welche er vorangehenden Studien verdankte, nothwendig die grösste und schönste Epoche des Künstlers sein So bildeten sich in dieser Zeit jene süsse Anmuth und Weichheit, jene zarte, schwärmerische Sehnsucht aus, welche den Werken Perugino's einen so hohen Reiz geben. Lassen seine Gestalten auch zuweilen an Kraft und an Erfüllung ihrer Existenz Manches zu wünschen übrig, so sind doch seine Köpfe, vornehmlich die jugendlichen und begeisterten von hinreissender Schönheit; auch hat er in der Färbung, sowohl in der Carnation als in der Gewandung, in den warmen heiteren Lüften, in den wohlabgestuften Landschaften, mannigfache Verdienste. — Im Allgemeinen bezeichnen diese Werke somit wohl den Höhepunkt der Schule überhaupt, offenbaren aber auch bereits ihre Grundmängel. Perugino hat die höhere dramatische Historienmalerei fast geflissentlich vermieden und auch die übrigen Maler seiner Schule (Rafael immer ausgenommen) stehen hierin den Florentinern bei weitem nach. In nahem Zusammenhang hiemit steht das für diese Zeit mangelhafte Bewusstsein von der organischen Bewegung des Körpers und die Beschränkung auf einzelne, stets wiederkehrende Stellungen. Da nun der Ausdruck in seiner zwar einseitigen, aber bis jetzt beispiellosen Intensivität einen ganz eigenthümlichen Ersatz gewährte, so konnte es nicht ausbleiben, dass schon der Meister selbst darin mehrmals zu weit ging und später stereotyp wurde. Wo eine grössere Anzahl seiner Bilder beisammen sind, wirkt die halbwehmüthige Ekstase, der auf-

wärts gerichtete Blick u. dgl. bald ermüdend auf den Beschauer. Bezeichnend ist auch die reiche, oft spielende Verzierung der Trachten und Gewänder, welche bei einer derbern Art das Leben zu fassen wohl unterblieben wäre. Die sehr zahlreich vorkommenden Engel, welche bei Florentinern und Paduanern des XV. Jahrhunderts als kräftige Knaben und Jünglinge, halbnackt, auftreten, sind hier der ältern Weise gemäss bekleidet, geschlechtslos, und dabei öfter von überirdischer Reinheit und Schönheit.

Zur glücklichsten Zeit des Meisters gehört bereits ein Bild, welches mit dem Jahre 1491 bezeichnet ist und sich in der Villa Albani bei Rom befindet; es stellt ein Christuskind dar, welches von der heil. Jungfrau, einigen Engeln und Heiligen verehrt wird, und zeichnet sich durch Anmuth der Stellungen, durch Feinheit der Gesichtszüge und Reinheit des Ausdruckes aus. — Andere vorzügliche Werke dieser Epoche sind: im Museum von Lyon eine herrliche Himmelfahrt Christi, ehemals auf dem Hauptaltar von S. Pietro maggiore in Perugia, wo noch fünf Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei aufbewahrt werden, Köpfe von schöner, doch schon sehr gesteigerter Sentimentalität. (Ebendaselbst die hh. Jacobus und Gregor, ein Flügel eines Altarbildes.) Im Vatican drei andere Halbfiguren derselben Reihe, sodann die berühmte Madonna mit den vier Heiligen und die Auferstehung Christi, deren Ausführung vielleicht fast ganz dem jungen Rafael angehört. — Zu Florenz, ein Mauergemälde im Kapitelsaale des Klosters Sta. Maddalena de' Pazzi, eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes und umgebender Heiligen. Eine Kreuzabnahme vom Jahre 1495, in der Galerie des Pal. Pitti, die sich früher in der Kirche S. Chiara befand, ein figurenreiches Bild von grosser und einfacher Composition. (Die vollständige Handzeichnung dazu, auf drei Blättern, in der Galerie der Uffizien). Was Perugino in Ausdruck und Technik vermochte, ist vielleicht nirgends so im ganzen Umfang ausgesprochen wie hier; es ist das ergreifendste Bild heiligen Schmerzes, dem nur ein etwas weniger schwächlicher Christus als Centrum fehlt. Sodann

5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

mehrere Bilder in der Akademie, unter denen namentlich ein Gebet Christi am Oelberg bemerkenswerth ist; andre jedoch
13. schon von geringerem Werth und aus späterer Zeit. — Ein vorzügliches Altarwerk vom Jahre 1497 in der Kirche S. Maria nuova zu Fano: das Hauptbild enthält eine Madonna mit Heiligen, die obere Lunette eine Grablegung, die Altar-
14. staffel das Leben Mariä. — Perugino's Hauptwerk zu Perugia sind die Fresken im Collegio del Cambio (dem Wechselgericht) vom Jahre 1500. Hier stellte er an den Wänden des Hauptsaales, ausser einigen biblischen Scenen, eine Reihe von Sibyllen, Propheten und andern Männern des alten Testaments, von verschiedenen Staatsmännern und Helden des Alterthums dar und über ihnen die allegorischen Figuren verschiedener Tugenden; das Gewölbe des Saales schmückte er (wenn nicht schon ein früherer Künstler) mit Arabesken von reizender Composition, in der Mitte den Apollo, umher die Gottheiten der sieben Planeten. An einem der Streifen, welche die Gemälde scheiden, ist des Künstlers eigenes Portrait angebracht. Das Ganze ist ein ungemein reiches Werk und im Einzelnen mit grosser Würde und Schönheit, namentlich mit einer in Fresko sonst kaum vorkommenden Kraft und Tiefe der Farben durchgeführt; doch bemerkt man hierin bereits mehrfach die Hand und Beihülfe seiner Schüler. Es charakterisirt Perugino, dass er in den Hauptbildern der Wände die Figuren reihenweise nebeneinander stellte, während ein damaliger Florentiner sie wohl eher durch Bezüge aller Art zu Gruppen, ein Venezianer wenigstens zu Conversazionen
15. verarbeitet hätte. — Nicht minder trefflich ist ein leider schon beträchtlich beschädigtes Freskobild, welches sich in einer innern Kapelle des Klosters S. Francesco del monte bei Perugia befindet; es stellt, im Halbkreise, die Geburt Christi dar: das Kind liegt in der Mitte auf dem Boden, hinter ihm knieen zwei Hirten, zu den Seiten Maria und Joseph. Das Kind ist hier überaus lieb und zart, die Madonna sehr würdig und schön. Es ist dies übrigens eine Anordnung, die vielfach, wenn auch mit einzelnen Modificationen, sowohl vom Meister selbst, als auch von seinen Schülern wiederholt ward

und die für die gesammte Schule charakteristisch ist. — Noch 16. ist den vorzüglichsten Werken Perugino's ein sehr schönes Bild zuzuzählen: Madonna auf Wolken thronend und unter ihr die Gestalten von vier Heiligen, welches sich in der Pinakothek von Bologna befindet.

Bald nachdem Perugino sich zu Perugia niedergelassen hatte, begann er, wie so viele Maler seiner Zeit, sich dem Handwerksgeiste hinzugeben und für den Erwerb zu arbeiten. Er errichtete eine weitläuftige Werkstatt, in welcher viele Gehülfen und Schüler arbeiteten, die nach seinen Erfindungen die bestellten Gemälde ausführen mussten. So zeigt sich in den späteren Gemälden dieses Meisters, deren besonders viele in den Kirchen von Perugia, ebenso jedoch auch in auswärtigen Galerieen vorkommen, bei grösster Einförmigkeit des Entwurfes, eine grosse Ungleichheit der Ausführung, je nachdem talentvollere oder unbedeutendere Schüler angewandt wurden. Eine der besten spätern Arbeiten ist ein grosses 17. Frescobild in S. Maria de' Bianchi (la Chieserella) in Città della Pieve, die Anbetung der Könige darstellend, vom Jahre 1504; wahrscheinlich war indess nicht nur bei der Ausführung, sondern schon bei der übermässig figurenreichen Composition ein Schüler betheiligt, für welchen man ohne weiteren Grund Rafael angenommen hat*). Die letzten von Perugino's eigener Hand ausgeführten Arbeiten sind auffallend schwach. Als Beispiel nenne ich das Martyrthum des heil. Sebastian, vom Jahre 1518, in der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia. Ueberhaupt besitzt diese Stadt mit Ausnahme des Cambio weniger die ausgezeichneten als die geringern Arbeiten Pietro's. Als eine der frühern und schönern, deren Zeitbestimmung wir jedoch nicht anzugeben wissen, mögen hier noch acht Tafeln mit den Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei von S. Agostino zu Perugia genannt werden, Köpfe von schönstem und reinstem Ausdruck, ohne Ueberschwänglichkeit.

---

*) Vergl. Kunstbl. 1837, No. 64.

Der grösste unter Perugino's Schülern ist Rafael Santi, von dem ich in einem späteren Abschnitte sprechen werde.

§. 153. Unter den bedeutenderen Künstlern, welche ausser diesem in Perugino's Schule gebildet sind, werden seit Vasari auch zwei, Pinturicchio und Ingegno, genannt, welche indess mehr als seine bezahlten Gehülfen zu betrachten und wahrscheinlich, wie Perugino selbst, aus der Schule jener früher genannten Meister hervorgegangen sind.

Der erste von diesen, Bernardino di Betto aus Perugia, genannt Pinturicchio (1454—1513), war der eigentliche Historienmaler der Schule und ein ungleich vielseitigeres Talent als Pietro, mit dessen früherm, mehr florentinisch realistischem Typus er wesentlich übereinstimmt. Die Gefühlswelt der Schule scheint er, nach seiner meist conventionellen Behandlung des Ausdruckes zu schliessen, sich mehr auf äusserliche Weise angeeignet zu haben, als dass er wahrhaft darin gelebt hätte. — Am meisten Eigenthümlichkeit entwickelt er in der vielartigen Durchführung von Charakteren, allein nur in seinen frühern Arbeiten; denn schon sehr bald verführte ihn seine leichte und lohnende Productionsweise zur Flüchtigkeit, und brachte ihn am Ende zu einem rein handwerksmässigen Betriebe seiner Kunst, wobei noch immer zur guten Stunde die ursprüngliche Begabung hervortritt.

Von frühern Arbeiten des Pinturricchio ist wenig bekannt. Wir finden ihn zuerst als Pietro's Gehülfen bei den Arbeiten
1. in der Sixtinischen Kapelle (vor 1484); dann schmückte er im Auftrage Innocenz VIII. und Alexanders VI. mehrere Zimmer des Vaticans und der Engelsburg mit religiösen und zeitgeschichtlichen Darstellungen aus, von welchen nur die erstern (das sogenannte Appartamento Borgia) erhalten sind.
2. (Innocenz liess ihn u. a. eine Reihe von Städteansichten „nach flandrischer Art“ malen.) Wahrscheinlich fällt auch sein vorzüglichstes Werk, die Fresken in S. Maria Araceli (erste Kapelle rechts) in diese Epoche; es sind verschiedene Momente aus dem Leben des heiligen Bernardin von Siena, fleissig und scharf in der Behandlung, voll Ausdruckes und

individuellen Lebens. Am Gewölbe sind die vier Evangelisten in derselben Weise gemalt, wie sie später bei Pinturicchio immer wiederkehren, mit stereotypen gemüthlichen Bezügen, wie denn z. B. Johannes immer seine Feder ansieht, ob sie auch spitz genug sei. Auch die sehr beträchtlichen (über- 3. malten) Fresken in der Chornische von S. Croce in Gerusalemme zu Rom sind aus dieser bessern Zeit; sie stellen die Geschichte der Kreuzerfindung und darüber einen colossalen Christus in einem Nimbus zwischen Engeln dar, eine Gestalt voll milder Majestät. Von untergeordnetem Werthe sind da- 4. gegen die Fresken in S. Maria del Popolo und S. Onofrio, bei welchen man bereits die Nachhülfe untergeordneter Hände voraussetzen darf, ebenso bei den Fresken am Gewölbe eines 5. Nebenraumes von S. Cecilia (rechts), wenn diese wirklich unter Pinturicchio's Leitung entstanden sind. Als eine der 6. vorzüglichsten Leistungen nennen wir dagegen eine Madonna mit dem Kinde, in einer Kapelle des Palastes der Conservatoren auf dem Capitol*). Sie sitzt, dem Beschauer entgegengewandt, auf dem Throne; ihr weiter Mantel bildet einen trefflichen grossartigen Faltenwurf; das Kind in ihrem Schoosse ist in lieblichster Stellung eingeschlafen; sie faltet die Hände und blickt ruhig, ernst und schön nieder. Zu den Seiten sind zwei verehrende Engel auf Wolken. — Auch nach seiner Rückkehr nach Perugia schuf Pinturicchio noch Einzelnes Treffliche. Eins seiner schönsten Gemälde vom 7. Jahre 1495 befindet sich in der Akademie von Perugia (früher in der Kirche S. Anna.) In diesem aus mehreren Tafeln zusammengesetzten Werke zeigt sich, wie vielleicht in keinem Gemälde der umbrischen Schule, auf glücklichste Weise das eigenthümlich tiefe und reine Gefühl des Niccolo Alunno mit besserer Formenkenntniss und schönerer Manier verschmolzen; in den Köpfen besonders ist Charakter und Ausdruck aufs Innigste gefühlt und wiedergegeben. Andere 8. vorzügliche Tafelbilder seiner Hand sind z. B. die Himmel-

---

*) Von Passavant (Rafael, I., S. 501) dem Ingegno zugeschrieben, von Crowe u. Cavalcaselle (III., 164) dem Fiorenzo.

9. fahrt Mariä in den Studj zu Neapel, und eine Madonna mit dem Kinde und einem Donator, Halbfiguren in reicher Landschaft, in der Sakristei von S. Agostino zu S. Severino; sodann eine grosse Anbetung der Könige im Berliner Museum (nach Crowe und Cavalcaselle von Giov. Bertucci da Faenza).

10. In der Libreria des Domes von Siene schmückte Pinturicchio um 1502 die Wände mit einer Reihe historischer Darstellungen*) aus dem Leben des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius), bei denen er jedoch schon mehr als ein gewandter Unternehmer verdungener Arbeiten, denn als ein selbstschöpferischer Künstler erscheint. Hier bediente er sich, zur Composition dieser Gegenstände, wenigstens theilweise der Hand des jungen Rafael; aber einige der erhaltenen Zeichnungen Rafael's sind unendlich schöner und geistvoller als die nach ihnen ins Grosse ausgeführten Gemälde. Im Einzelnen ist jedoch auch in diesen höchst Anmuthiges vorhanden; und namentlich verdient es rühmlich erwähnt zu werden, wie hier die Malerei (besonders was die Dimensionen der Gestalten betrifft) in einem sehr glücklichen Verhältniss zu der Architektur jenes Lokales steht.

11. Noch zu Pinturicchio's besseren Arbeiten gehören die Malereien in einer Kapelle des Domes zu Spello vom Jahre 1501; obgleich auch in ihnen ebenfalls schon jenes handwerksmässige Wesen bemerklich wird, dem er sich später, gleich dem Perugino, gänzlich hingegeben hat und darin er unter-
12. gegangen ist. Letzteres beweist u. a. das Altargemälde der Kirche S. Andrea zu Spello vom Jahre 1508 und eine
13. stehende Madonna del Soccorso, 1509 gemalt, in derselben Kirche zu S. Severino, welche jenes Meisterwerk enthält.

Gleich dem Pinturicchio scheint auch der Maler Andrea Alovigi, gen.: l'Ingegno**), der schon im Jahre 1484 ansässiger Maler und Meister war, ein Schüler des Niccolo Alunno gewesen zu sein. Von ihm ist sehr wenig bekannt.

---

*) Gest. in der *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze* 1825.

**) v. Rumohr, Ital. F. II. S. 324 u. ff.

Kräftigere Schatten, grössere Fülle und Derbheit der Form, namentlich der Kopfbildung, werden als Eigenthümlichkeiten, die ihn von den übrigen umbrischen Meistern unterscheiden, bemerkt. Einige Madonnen an Häusern seiner Vaterstadt 14. Assisi, vorzüglich eine grössere über dem Thor S. Giacomo, und ein Frescobild am Kloster S. Andrea werden ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben, ebenso ein zierlicher S. 15. Michael in Fresco, beim Grafen Gualtieri in Orvieto, eine 16. Madonna mit Heiligen und Engeln im Louvre, u. a. m. Eine 17. schöne Madonna mit sitzenden Heiligen im linken Kreuzarm von S. Spirito in Florenz, bezeichnet 1505, trägt wohl seinen Namen mit Unrecht. Die Auffassung der Formen und die Gewandung erinnert an Ghirlandajo und Filippino Lippi, während die zarte Lieblichkeit der Madonna und des Kindes, die innige Andacht der Heiligen durchaus peruginesk sind. — Ingegno scheint der Malerei früh entsagt und sich städtischen Geschäften ausschliesslich gewidmet zu haben. Die Sage, dass er mit Rafael gewetteifert habe und früh erblindet sei, passt nicht zu dem, was mit Gewissheit über ihn ermittelt ist.

§. 154. Nächst Rafael ist der ausgezeichnetste unter den wirklichen Schülern Perugino's der Spanier Giovanni, lo Spagna genannt, der sich nachmals in Spoleto niederliess. So lange er dem Charakter der Schule treu blieb, entwickelte er im Bereich desselben eine Schönheit und ein ursprüngliches, nicht bloss angeeignetes Formengefühl, welches ihn von seinen Mitschülern auf das Vortheilhafteste unterscheidet. Später jedoch, von Rafaels Grösse geblendet, verfiel er in eine Nachahmung derselben, in welcher man seinen frühern Werth kaum wiedererkennt. Am meisten stimmt er noch mit 1. Perugino überein in dem Frescobild einer Madonna mit vier Heiligen, jetzt im Saale des Stadthauses zu Spoleto (bald nach 1500 gemalt). Trefflich ist eine Grablegung in Ma- 2. donna delle Lagrime bei Trevi und eine Krönung Mariä mit Heiligen des Franciscanerordens u. a. Werke im Kloster S. 3. Martino ebenda, um 1512 ausgeführt. Das wichtigste Bild Spagna's, 1516 gemalt, findet sich in S. Francesco zu Assisi 4.

(S. Stephanskapelle) eine Madonna auf dem Throne und drei Heilige auf jeder Seite. Es sind grossartig strenge Gestalten, aber voll der höchsten Innigkeit und Reinheit, voller Anmuth, Adel und Schönheit. Das was in Rafaels Jugendbildern so sehr anzieht, findet sich hier aufs Glücklichste fortgebildet.
5. Sodann hat er in der Kirche degli Angeli bei Assisi, und zwar in der Stanza des heil. Franciscus, die im Chore steht, eine Reihe von Gefährten des heiligen Franciscus al fresco gemalt, ebenfalls sehr schöne, edle und würdige Gestalten. —
6. Die 1526 ausgeführten Geschichten des heil. Jacobus in S. Jacopo zwischen Spoleto und Fuligno sind tüchtige Arbeiten; dagegen machen andere Fresken derselben Kirche aus den Jahren 1527 und 1530 den Eindruck einer betrübenden Schwäche*). (Von einem Schüler des Spagna, Jacopo Siculo, ein bezeichnetes Altarbild zu S. Mamigliano von 1538.)

Auch ein anderer Schüler Perugino's, Eusebio di San Giorgio, offenbarte eine höhere Begabung; nur ist von ihm
7. gar zu weniges bekannt. Eine Anbetung der Könige, vormals in S. Antonio zu Perugia, jetzt in der Galerie daselbst,
8. ist kräftig und lebendig concipirt; zwei Fresken im Kreuzgang von S. Damiano zu Assisi, eine Verkündigung, und der heil. Franz die Wundmale empfangend, vom Jahre 1507, sind schön gedacht und voll Leben und grossartiger Haltung;
9. eine vorzügliche Altartafel in der Franciscanerkirche zu Matelica (10 Miglien von Fabriano) vom Jahre 1512, zeigt ein glückliches Streben in der Richtung Lionardo's und Rafaels.

Die übrigen Schüler, deren Werke die Kirchen von Perugia und der Umgegend füllen, ahmten zumeist die Weise des Perugino nach, ohne ihm jedoch an Tiefe und an Kraft der Farbe gleichzukommen**). Zu diesen gehören: Gianni-
10. cola (Manni), von dem u. a. ein aus einer bedeutenden Reihe von Figuren bestehendes Altargemälde in der Akademie,

---

*) Neuerdings wird ihm auch die Anbetung der Könige aus dem Hause Ancajani (Berliner Museum) zugeschrieben. Vergl. Crowe u. Cavalcaselle III., 305.

**) Vergl. über sie Crowe u. Cavalcaselle III., Cap. 10.

ein andres über dem Hauptaltar von S. Tommaso zu Perugia 11. zu bemerken sind; — Tiberio d'Assisi; Francesco Melanzio; Sinibaldo Ibi; Girolamo Genga u. s. w. Adone (auch Dono) Doni folgte in früheren Arbeiten derselben Richtung (eine anmuthige Anbetung der Könige in 12. dieser Art in S Pietro zu Perugia), gab sich jedoch später der Manier der römischen Schule nach Rafael hin. Ebenso Domenico di Paris Alfani und sein Sohn Orazio (— von einem derselben jedoch eine höchst anmuthige und 13. vollendete heilige Familie in der Tribune der Uffizien zu Florenz*).

Endlich gehören zu den Schülern Perugino's noch die Florentiner Francesco Ubertini, gen. il Bacchiacca, der sich in kleinen figurenreichen Darstellungen bewegte, und Rocco Zoppo, der in einer eigenthümlichen Schärfe an seinen Verwandten Marco Zoppo erinnert, zu dem er vielleicht in einem näheren Verhältnisse gestanden hat. Von Rocco ist eine Anbetung der Könige, mit dem Namen des 14. Künstlers bezeichnet, im Berliner Museum, vom Bacchiacca eine Taufe im Jordan ebendaselbst, und eine Darstellung jener wunderlichen alten Historie, wo Söhne nach dem Leichnam ihres Vaters um die Wette schiessen, in der Dresdner Galerie vorhanden.

Lange nach dem Tode des Meisters, bis in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts hinein zehrte man in Perugia noch von seiner Auffassungsweise und ahmte seine Manier nach, bis endlich ein paar Naturalisten kamen und mit diesen ganz schwach gewordenen Nachklängen einer ehemals so grossen und wunderbaren Richtung gänzlich aufräumten.

§. 155. Gleichzeitig mit Perugino blühten in benachbarten Gegenden noch einige andre Künstler von verwandter Richtung, welche wir der Betrachtung der umbrischen Schule anschliessen wollen.

---

*) Eine denselben früher zugeschriebene Anbetung der Könige zu S. Agostino in Perugia wird von E. Förster für ein Werk Rafaels erklärt.

So kann z. B. Giovanni Battista da Faenza (Bertucci) als ein wahrer Vorläufer Rafaels gelten, insofern er die Anmuth der umbrischen Schule mit der Tiefe
1. und Reinheit der alten florentinischen verband. Im Servitenkloster (jetzt Gymnasium) seiner Vaterstadt ist von ihm eine stehende Madonna mit dem segnenden Kinde, nebst Engeln und Heiligen vorhanden, 1506 gemalt.

Einer der bedeutenderen unter diesen Künstlern ist auch Giovanni Santi von Urbino*), der Vater Rafaels (geb. vor 1446, starb 1494). Der Styl dieses Meisters ist einfach, ernst und von gewissenhafter Durchbildung; seine Köpfe haben den Charakter einer ruhigen Milde; die Kinderköpfchen sind bisweilen von höchstem Liebreiz. Doch hat er nicht die Tiefe der eigentlich umbrischen Meister und namentlich fehlt seinem Colorit, das oft einen eigen hellen, grauen Ton hat, die erwünschte Wärme; auch treten die Umrisse bisweilen noch hart hervor. Mit Perugino hat seine Formenbildung keine nähere Verwandtschaft, eher lässt sich eine Hinneigung zu derjenigen Mantegna's erkennen; ausserdem weiss man, wie schon bemerkt, dass Giovanni mit Melozzo da Forli befreundet war. Seine frühern Bilder befinden sich meist im
2. anconitanischen Gebiet; eine anmuthige aber noch nicht sehr durchgebildete „Heimsuchung“ in S. Maria nuova zu Fano;
3. eine Madonna mit vier Heiligen, von freierer Schönheit und grossartiger Gewandung, in der Hospitalkirche S. Croce
4. ebenda; eine sogen. Madonna del popolo (welche die Gläubigen unter dem Mantel birgt), mit lebendig individuellen, selbst humoristischen Portraitköpfen im Hospitalbethause zu
5. Montefiore; eine Madonna mit vier Heiligen, von ernstmildem Charakter, datirt 1484; in der Pieve zu Gradara unweit
6. Pesaro. In der Brera zu Mailand findet sich eine nicht sehr bedeutende „Verkündigung“ aus früher Zeit, hart in Zeich-

---

*) *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta. Urbino* 1822. — Ganz besonders: I. D. Passavant: Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipz. 1839, I., S. 11 u. f. Vergl. Crowe u. Cavalcaselle II., 579 ff.

nung und Färbung. Im Berliner Museum eine Madonna auf dem Throne, umgeben von den HH. Thomas von Aquino, Catharina, Hieronymus und dem Apostel Thomas nebst dem Donator, von sehr ungleicher Durchbildung, zum Theil streng in Mantegna's Weise. 7.

Zu den entwickeltern Bildern Santi's gehören die meisten in Urbino ausgeführten: ein h. Sebastian mit Donatoren und den ihn tödtenden Bogenschützen, letztere mit starken und gelungenen Verkürzungen, im Oratorium dieses Heiligen zu Urbino; eine in der Composition fast florentinische Madonna mit Heiligen, vom Jahre 1489 zu Montefiorentino unweit Urbania; dann eines seiner Hauptbilder, in S. Francesco zu Urbino, aus demselben Jahre; Madonna mit Heiligen und Donatoren (letztere nicht Portraits seiner Familie, wie man glaubte), nebst zwei Seitentafeln mit Heiligen, wobei der Faltenwurf deutlich auf Mantegna hinweist, u. a. m. Endlich zeigt sich Giovanni in seiner höchsten Vollendung in den Fresken der Dominicanerkirche zu Cagli (Kap. Tiranni), vom Jahre 1492, welche eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen, drüber die Auferstehung und den ewigen Vater mit Engelknaben, ausserdem noch eine Verkündigung und einen todten Christus mit zwei Heiligen darstellen. Nicht nur ist hier die Zeichnung voller und lebendiger, die Färbung blühender als sonst; auch der Ausdruck nähert sich in manchen Gestalten der rafaelischen Anmuth. Auch ein todter Christus, von zwei weinenden Engeln gestützt, an der Kanzelbrüstung von S. Bernardino zu Urbino, ist höchst ausgezeichnet. — Die für Rafaels frühstes Werk ausgegebene Madonna in Fresco, im Hause des Giovanni zu Urbino, ist nun ebenfalls als Werk des letztern anerkannt*). 8. 9. 10. 11. 12. 13.

Minder streng, aber kälter ist Marco di Antonio Palmezzano von Forli, wahrscheinlich ein Schüler Melozzo's**), von dem ebenfalls das Berliner Museum mehrere 14.

*) Eine treffliche Madonna mit Kindern und Heiligen im Berliner Museum war früher mit dem unechten Namen Giovanni's bezeichnet und gilt jetzt als Werk des Timoteo della Vite. S. unten.

**) Vergl. Crowe u. Cavalcaselle II., 566—576.

tüchtige Gemälde besitzt. Auch in der Brera zu Mailand ist ein Bild dieses Meisters vorhanden, ferner Wandgemälde zu Forli, Faenza, Matellica.

§. 156. Bedeutender als diese Künstler und mit Perugino auf gleicher Höhe stehend, ist Francesco Raibolini von Bologna, genannt: Francesco Francia*), (geb. um 1450, st. 1517). Dieser Künstler hat viel Verwandtes mit dem Perugino, nur zeigt sich bei ihm die schwärmerische Sentimentalität des letzteren mehr gemässigt und an deren Stelle eine freiere, mehr ansprechende Offenheit, der es jedoch ebenfalls nicht an dem Ausdruck eines tiefen und innigen Gefühls fehlt. Ueber den Bildungsgang Francia's ist nichts Näheres bekannt. Von Hause aus ein Goldschmied und im Anfertigen der Stempel für Münzen und Medaillen sehr ausgezeichnet, soll er sich erst im vorgerückten Alter mit Vorliebe der Ausübung der Malerei zugewandt haben. Bedeutenden Anlass hiezu gab, wie es scheint, der Umstand, dass Giovanni Bentivoglio, welcher damals an der Spitze von Bologna in einer fast fürstlichen Stellung stand, auch seinem Palast fürstlichen Schmuck verleihen wollte, zu welchem Unternehmen mehrere Maler aus benachbarten Städten (des Francesco Cossa und Lorenzo Costa habe ich bereits erwähnt) berufen wurden. Francesco Francia soll die öffentliche Aufmerksamkeit auf seine Leistungen im Fache der Malerei zuerst durch ein Ge- 1. mälde erregt haben, welches er im Jahre 1490 im Auftrage der Familie Felicini für die Kirche S. M. della Misericordia gemalt hatte, und ihm darauf von Gio. Bentivoglio das Bild für den Altar seiner Kapelle in S. Giacomo maggiore übertragen worden sein. Das erstgenannte Bild befindet sich gegenwärtig in der Pinakothek von Bologna; es stellt eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen Augustin, Franciscus, Proclus und Monica, Johannes den Täufer und Sebastian dar und ist bereits in hohem Grade, vornehmlich in dem eigenthümlich warmen Colorit und der tiefen Innigkeit des

---

*) Gio. Aless. Calvi: *Memorie della vita e delle opere di Franc. Raibolini, detto il Francia. Bologna* 1812.

Ausdruckes, vollendet; der heil. Sebastian ist hier ein wunderbar schöner, in offener Begeisterung emporblickender Jüngling*). Nicht minder trefflich ist das Altarbild der Kapelle 2. Bentivoglj, Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen und vier Engeln. Dass indess ein so meisterhaft vollendetes Bild, wie jenes der Misericordia, dem vielleicht keins der späteren Staffeleibilder gleichkömmt, das erste Auftreten eines Künstlers bezeichne, ist nicht wohl glaublich; es hätten, dem allgemeinen künstlerischen Entwickelungsgange gemäss, in den früheren Werken nothwendig noch die Andeutungen von Versuchen, noch die Zeichen des Weges, der zur Entwickelung eines eigenthümlichen Styles geführt hat, entgegentreten müssen. Es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass Fr. Francia vornehmlich durch den Einfluss der Gemälde des Perugino in seiner Ausbildung gefördert worden sei**), was sich aus dem nahen Verhältniss, in dem beider Werke zu einander stehen, zu ergeben scheint: ich glaube auch, in einigen Malereien, die ich dem Fr. Francia nicht ohne Grund beizulegen wage, einen Entwickelungsgang der Art wahrzunehmen. Dies sind die Fresken in den Lünetten 3. der genannten Kapelle Bentivoglj in S. Giacomo maggiore***). Während hier nemlich die Darstellungen zu den Seiten des Fensters und die der gegenüberstehenden Wand (soviel davon nicht übermalt ist) in der Malweise und im Ausdruck der Köpfe auffallend an Francia erinnern, so ist die Gewandung noch wesentlich im Style des Perugino behandelt; letzteres

---

*) Zu bemerken ist übrigens, dass das Bild, der obigen, nach Vasari mitgetheilten Angabe widersprechend, bei der Namensunterschrift des Meisters die Jahrzahl MCCCCLXXXXIIII hat, dass jedoch die letzten Ziffern (IIII) schwächer, somit entweder verblichen oder später hinzugefügt sind.

**) v. Quandt, in der Uebersetzung des Lanzi, III., Seite 18, Anm.

***) Malvasia (Felsina pittrice, Lor. Costa) schreibt diese Bilder, sammt den darunter befindlichen an den Wänden dem Lorenzo Costa zu. Doch sind die oberen nicht nur al fresco, die unteren mit Oelfarben auf Leinwand gemalt (was bei der Arbeit Eines Meisters schon auffallend sein würde); sondern auch der Styl und der gesammte innere Charakter beider Cyklen ist wesentlich von einander verschieden.

verschwindet aber ganz in der Lünette über dem Altar, wo (mit Ausnahme der später hinzugefügten Restaurationen) statt dessen vollkommen die Weise des Francia sichtbar wird. — Die Ermässigung der Manier des Perugino, jene mehr heitere Offenheit in Francia's Bildern, scheint auf der andern Seite auf ein gewisses verwandtschaftliches Verhältniss zu der venetianischen Schule zu deuten; und dass ein solches in der
4. That stattgefunden, glaube ich in der schönen, für Bartolommeo Bianchini gemalten heil. Familie im Berliner Museum, die viel Aehnliches mit den Bildern des Giovanni Bellini hat, zu erkennen. Immer aber bleibt der Ausdruck überirdischen Sehnens dem Perugino und dem Francia gemeinschaftlich, nur dass er bei letzterm auf einem minder idealen, mehr
5. frisch lebendigen Kopftypus ruht. — Mit dem letztgenannten Bilde verwandt, doch, wie es scheint, noch jünger, ist eine sehr fleissig ausgeführte Madonna mit dem Kinde vom Jahre 1495, in der Sammlung des Lord Dudley in London.

6. Das Trefflichste unter Francia's Leistungen sind die Frescomalereien in S. Cecilia zu Bologna, einem kleinen Kirchlein bei S. Giacomo, welches jetzt leider als öffentlicher Durchgang dient und wo die schon verstaubten und verdorbenen Malereien ihrem baldigen Untergange entgegen gehen. Sie enthalten Darstellungen aus dem Leben der heil. Cäcilia und sind zum Theil von Francia selbst, zum Theil von seinen Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt. Die Anordnung der Gemälde ist hier überall höchst einfach und ohne Ueberladung von Nebenfiguren; die besonderen Momente sind überall in trefflicher, dramatischer Entwickelung aufgefasst und durchgeführt. Hier sieht man die edelsten Gestalten, die schönsten anmuthvollsten Köpfe, einen sehr klaren, reinen Faltenwurf und meisterhafte landschaftliche Gründe. Vor Allen ausgezeichnet ist das erste von diesen Gemälden, welches die Vermählung der heiligen Cäcilia darstellt; diess, sowie das gegenüberstehende, das Begräbniss der heiligen Cäcilia, ist ganz von der Hand des Francia. In den andern erkennt man die Beihülfe seiner Schüler, bei mehreren eine rohe spätere Uebermalung.

Die Pinakothek zu Bologna enthält, ausser dem oben 7. besprochenen Bilde, noch eine Reihe sehr vorzüglicher Tafeln von Francia's Hand. Auch in auswärtigen Galerien kommen nicht selten Gemälde von ihm vor. Eins der allerschönsten 8. befindet sich in der Galerie von München: das Christuskind in einem Rosenzwinger liegend und vor ihm die Mutter, die Hände über der Brust gekreuzt, im Begriff ins Knie zu sinken. Kleinere Bilder (Halbfiguren der Madonna oder der heil. Familie) findet man am meisten verbreitet. Sehr be- 9. merkenswerth ist noch das Portrait des Vangelista Scappi in den Uffizien zu Florenz.

Nachmals trat Francia mit Rafael in einen freundschaftlichen Briefwechsel. Er starb im Jahre 1517, nachdem kurz zuvor eins der Hauptwerke Rafaels, die heil. Cäcilia, — ein Bild, an welchem sich die Kunst in ihrer freien, geläuterten Entwickelung zeigt, — nach Bologna gekommen war. Man sagt, der übermächtige Eindruck dieses Gemäldes habe den alten Meister getödtet*).

Francia's Madonnen wurden mannigfach von seinen Schülern nachgeahmt, und nicht alle, welche in den Sammlungen mit dem Namen des Meisters benannt werden, sind darum wirklich von ihm gemalt. Zu den vorzüglichsten Schülern Francia's gehören sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, welche in der Weise des Meisters zu malen fortfuhren, jedoch weder die Schönheit und Würde, noch die Tiefe seiner Bilder erreichten. Die Pinakothek 10. von Bologna, das Museum von Berlin u. a. O. besitzen zahlreiche Bilder von ihrer Hand. — Ein anderer Künstler, der durch die Schule des Francesco Francia gelaufen, ist Amico Aspertini, ein wunderlicher Phantast, der die Richtung der Schule dieses Meisters mit der von Ferrara verbindet.

---

*) Ueber diese vielbestrittene Frage s. die deutsche Uebers. des Vasari Bd. II, Abtheilung II, S. 353. Dass Francia nicht vor Neid starb, ergiebt sich schon aus seinem durchaus freundschaftlichen Verhältniss zu Rafael und aus seinem begeisterten Sonett an denselben, ebenda S. 350.

11. Im Palast della Viola zu Bologna ein heiteres Frescobild, Diana mit Endymion, vorn Hirten im Gespräch. Zwei Bilder von ihm im Berliner Museum. — Aehnlich, doch gemässigter, 12. erscheint dessen Bruder Guido Aspertini. Eine Anbetung der Könige von zierlichem, leicht phantastischem Charakter, in der Pinakothek von Bologna befindlich, ist ein ansprechen- 13. des Bild. In San Frediano zu Lucca werden den Aspertini die Fresken einer ganzen Kapelle zugeschrieben.

Der bedeutendste unter Francesco Francia's Schülern ist der schon früher (S. 50) genannte Lorenzo Costa von Ferrara, dessen Jugendwerke noch entschieden den Stempel der paduanischen Schule tragen. Seine späteren Bilder, die in die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts fallen, lassen dagegen die entschiedene Einwirkung Francia's (namentlich die Einwirkung seiner Fresken in S. Cecilia, an deren Ausführung Costa Theil genommen) erkennen, und Costa selbst bezeichnet sich mehrfach auf Bildern dieser Periode als den Schüler jenes Meisters. Doch scheinen zu seiner Entwickelung auch noch andere Motive mitgewirkt zu haben, wie sich dies namentlich durch einen früheren Aufenthalt 14. des Künstlers in Florenz erklären dürfte. Zu den trefflichsten unter Costa's späteren Bildern gehört ein Altargemälde vom Jahre 1502 in der Pinakothek von Bologna: der heil. Petronius auf dem Throne und zwei andre Heilige zu seinen 15. Seiten, ein Bild von einfacher Würde und Schönheit. Ein 16. andres in der Kirche S. Petronio zu Bologna. — Im Louvre: die Prinzessin Isabella von Ferrara, durch Amor gekrönt, nebst vielen andern Figuren, diese meist schlank und von lieblichem Ausdruck; das Ganze mit einem anmuthigen Idyll 17. zu vergleichen. — Mehrere im Museum von Berlin, unter denen eine grosse Darstellung im Tempel mit mehreren Nebenfiguren (Heiligen, einer Sibylle und einem Propheten), 18. gleichfalls vom Jahre 1502, — und vornehmlich eine Grablegung vom Jahre 1504, eine Composition voll schlichter, harmonischer Ruhe, mit edlen, milden Gestalten, ausgezeichnet sind. — Zu Mantua, wo sich Lorenzo Costa die letzte Zeit seines Lebens aufhielt, ist u. a. ein treffliches Altar-

gemälde, Madonna zwischen mehreren Heiligen, in der Kirche S. Andrea befindlich, zu bemerken.

Andre Schüler des Francesco Francia gehören einem folgenden Abschnitte an.

§. 157. Auch die Schule von Siena, welche noch vor ihrem gänzlichen Verfall in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts auf die umbrische eingewirkt hatte, erfuhr jetzt von dieser aus eine Rückwirkung, welche nebst andern Einflüssen um den Anfang des XVI. Jahrhunderts ein nicht unbedeutendes Wiederaufleben hervorbrachte*). Hauptsächlich mögen die Arbeiten Pinturicchio's in der Libreria des Domes von Siena dazu beigetragen haben, wozu sich bald ein Eingehen auf die Richtung Leonardo's gesellte. Der umbrischen Auffassungsweise ziemlich verwandt erscheinen zunächst die Werke der beiden Sieneser Andrea Puccinelli del Brescianino (um 1520) und Bernardino Fungai (um 1512), von denen einiges Wenige in Siena erhalten ist. Vom erstern ist vornehmlich ein grosses Altarbild mit höchst feierlichen, 1. anmuthvollen und ernsten Gestalten, in der Sieneser Akademie, — vom zweiten eine Krönung Mariä in dem Kirchlein 2. Fonte Giusta, ein einfach strenges Bild zu erwähnen. — Bedeutender ist ihr Zeitgenosse Jacopo Pacchiarotto (geb. 1474), welcher in seinen meisten Arbeiten als ein freier und glücklicher Nachahmer Perugino's erscheint, oft nicht ohne eine besondere grossartige Anmuth, in andern Fällen jedoch eine moderne Manier damit verbindend, die nicht eben ganz zu seiner Eigenthümlichkeit stimmt. Die Akademie von 3. Siena besitzt mehrere Werke seiner Hand; auch in den sienesischen Kirchen finden sich von ihm verschiedene Bilder, unter denen namentlich die Fresken von S. Caterina und S. 4. Bernardino bemerkenswerth sind. In der erstgenannten Kirche ist besonders eine Darstellung der heil. Catharina von Siena, auf ihrer Wallfahrt nach dem Leichnam der heil. Agnes von

---

*) Vergl. *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze* 1825. (Ein Blatt nach A. del Brescianino, zwei nach Pacchiarotto, drei nach Sodoma u. s. w.)

Montepulciano, voll der zartesten, innigsten Anmuth. — In 5. S. Bernardino sind von ihm die Geburt und die Verkündigung Mariä gemalt; auch diese Bilder durch dieselben Vorzüge ausgezeichnet. — Eine neue Richtung trat dann in die sienesische Kunst ein mit Gianantonio Bazzi*) genannt Sodoma, welcher mit den grössten Meistern des XVI. Jahrhunderts parallel steht und im nächsten Abschnitt zu behandeln sein wird.

Viertes Capitel.

Schule von Neapel.

§. 158. Ehe wir die Kunst des XV. Jahrhunderts verlassen, haben wir noch die Schule von Neapel zu betrachten, bei der sich mancherlei verschiedenartige Einflüsse wirksam zeigen**).

War schon bei Colantonio del Fiore eine neue Richtung im Sinne des XV. Jahrhunderts sichtbar geworden, so zeigt sich nun, gegen die Mitte dieses Jahrhunderts hin, das merkwürdige Phänomen, dass durch eine sehr beschränkte Anzahl von Kunstwerken einer weit entlegenen Gegend, welche durch Handel und Bestellung in den Süden gelangt sein mussten, der Styl einer ganzen Schule mannigfach bestimmt wird. Es waren flandrische Gemälde, zum Theil wohl von den Brüdern van Eyck selbst, welche den neapolitanischen Malern als Vorbilder dienten. Eine grosse Anbetung der Könige, in der Kapelle des Castello nuovo zu Neapel, früher dem Johann van Eyck zugeschrieben, wird jetzt wohl in spätere Zeit ver-

---

*) Nicht Razzi, wie ihn der Padre Ugurgieri in den „Pompe Sanesi" irrthümlich genannt. Die Urkunden nennen ihn de Bacis. Vergl. den Commentar zu der neuesten Florentiner Ausgabe des Vasari p. 161 u. 163.

**) S. den Aufsatz Kugler's: „Von den älteren Malern Neapels", im Museum, 1835, No. 43—49.

setzt; doch bleibt als Werk des Hubert van Eyck der schon erwähnte heilige Hieronymus in der Galerie der Studj; manches Andere mag verloren gegangen sein. Auch die kurze Zwischenregierung des in flandrischer Schule gebildeten Königs René von Anjou kommt hier wohl in Betracht; er selbst soll noch den Colantonio del Fiore unterrichtet haben. Der Geist des XV. Jahrhunderts hätte wohl auch ohne diese zufällige Einwirkung in der neapolitanischen Malerei seine Rechte geltend gemacht, aber die Art und Weise seiner Aeusserung ist wenigstens für einige Zeit von jenen nordischen Mustern abhängig. Der Aufenthalt des Antonello von Messina in Neapel mag zu der Entwickelung dieses eigenthümlichen Verhältnisses ebenfalls beigetragen haben. Freilich sind es mehr die Aeusserlichkeiten, welche man sich von den Flamändern aneignete, die Hervorhebung des Zufälligen und Einzelnen, die Landschaft, der Faltenwurf u. dgl., während die Gesammtauffassung der Gestalt eher auf eine Verwandtschaft mit den umbrischen Malern*) hinweist. Auch ein Zusammenhang mit der alten spanischen Malerei scheint nicht bloss aus den vorhandenen Denkmälern sich zu ergeben, sondern würde auch durch die Herrschaft einer aragonesischen Dynastie über Neapel (seit 1435) eine genügende Erklärung finden.

Derjenige Maler, an dessen Namen sich diese neapolitanische Schule des XV. Jahrhunderts anknüpft, ist der Schwiegersohn des Colantonio del Fiore, Antonio Solario, der von seinem früheren Gewerbe insgemein den Beinamen des Zingaro führt; er soll nemlich ein Schmied (Zigeuner genannt) gewesen sein und aus Liebe zur Tochter des Colantonio die Malerkunst erlernt haben. Seine Lebenszeit setzt man in die Jahre 1382 – 1445, doch scheinen die Werke, die man ihm zuschreibt, hiemit nicht übereinzustimmen und mehr auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinzudeuten. Die

*) Wir wollen es nicht zu sehr hervorheben aber doch erwähnen, dass Zingaro's Vaterstadt Cività unweit Chieti von der Grenze der Mark Ancona nur wenige Meilen entfernt liegt.

Galerie des borbonischen Museums (der Studj) besitzt von ihm mehrere sehr anziehende Gemälde, welche in ihrem Charakter eine eigenthümliche Mitte halten zwischen der Schule von Umbrien und der deutschen Schule des XV. Jahrhunderts; die flandrische Weise tritt hier noch weniger scharf 1. hervor. Das vorzüglichste von diesen Gemälden stellt eine Madonna mit dem Kinde, thronend zwischen mehreren Heiligen, in lebensgrossem Massstabe dar; lebendige, fast bildnissartige Köpfe von mehr ernstem als edlem Ausdruck und breiter Behandlung, die Gewandung etwas schwer, die 2. Stellungen nicht sehr belebt*). Nächst diesem ist vornehmlich ein Bild in S. Lorenzo maggiore anzuführen, welches den heil. Franciscus und eine Schaar von Mönchen, denen er die Regeln seines Ordens hinreicht, darstellt und durch eine lebendige, grossartige Charakteristik ausgezeichnet ist. — 3. Noch bedeutender sind die Frescomalereien im Klosterhofe von S. Severino, welche ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben werden. Es sind 20 grosse Gemälde aus der Geschichte des heil. Benedict; einfache, sehr tüchtige Compositionen, in den Köpfen nicht von grossartigem Typus, aber von schönem Ausdrucke, von sehr zarter Modellirung und guter Farbe; besonders ausgezeichnet durch meisterhafte landschaftliche Gründe, wie sie bei italienischen Frescomalereien überhaupt sehr selten sind, und in so früher Zeit nirgend in gleicher Vollkommenheit gefunden werden. Leider haben diese Gemälde ungemein gelitten und sind zum Theil in neuerer Zeit auf barbarische Weise überschmiert.

Unter den Schülern des Zingaro sind besonders die beiden Brüder Pietro und Ippolito Donzelli ausgezeichnet.

*) Selbst dieses Bild soll übrigens nur wenig beglaubigt sein. — Um in dieser dunkeln Gegend der Kunstgeschichte die Verwirrung wenigstens nicht zu vermehren, erwähne ich hier ohne unbedingte Anknüpfung an bestimmte Meister zwei Bilder in der grossen Nebenkapelle des Domes von Amalfi: eine Pietà mit zwei Heiligen, welche der dem Zingaro zugeschriebenen grossen Madonna mit Heiligen sehr nahe steht, — und eine Madonna mit zwei Heiligen von würdigem und mildem Ausdruck, drüber der todte Christus, etwa dem Donzelli verwandt.

Von beiden findet man vortreffliche Bilder, welche der Weise des Meisters ziemlich nahe kommen, im Museum und in verschiedenen Kirchen von Neapel. Sie sind bald mehr dem Perugino, bald mehr den Venetianern verwandt; zugleich jedoch auch mit den eben erwähnten Anklängen an die nordische Malerei. Der bedeutendere von beiden ist Pietro; zu dessen schönsten Werken gehören zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen (zu den Seiten eines roheren Franciscusbildes) in der Kirche S. Maria la Nuova; eine Madonna auf dem Throne mit Engeln, im Museum u. a. m. 4. 5.

Ebenfalls als Schüler des Zingaro wird der ältere Simone Papa genannt, unter allen Malern Neapels derjenige, welcher sich am meisten dem van Eyck'schen Styl hingab. Mehrere Bilder im borbonischen Museum; das bedeutendste der Erzengel Michael, mit andren Heiligen und Donatoren. Die Gestalt des Erzengels ist hier ganz eine Nachbildung des Michael auf dem berühmten Danziger Bilde des jüngsten Gerichts; auch die Landschaft auf diesem Bilde hat einen niederländischen Charakter; nur erreichen die breit und flach behandelten Köpfe lange nicht die individuelle Tiefe der van Eyck's, und auch der Farbenglanz der letztern ist zwar offenbar erstrebt aber nicht erreicht. Simone ist überhaupt kein Künstler von vorzüglicher Bedeutung. 6.

Der anziehendste unter den neapolitanischen Künstlern, welche um den Schluss des XV. Jahrhunderts blühten, ist Silvestro de' Buoni, in der Schule des Zingaro und der Donzelli gebildet. Sein schönstes Gemälde befindet sich in der mit dem neapolitanischen Dome verbundenen alten Basilica S. Restituta. Es stellt die heilige Jungfrau und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heilige Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Werk hat einestheils die auffallendste Verwandtschaft mit den Arbeiten der umbrischen Schule, nähert sich andererseits jedoch nicht minder der lebensvollen heiteren Weise der Venetianer jener Zeit. Die Gestalten sind schön und würdig, voll liebenswürdiger Anmuth, aber ohne Befangenheit und perugineske Manier; ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze. — Aehnliche 7. 8.

Werke des Silvestro findet man auch in andren Kirchen (namentlich eine Himmelfahrt Christi im Monte Oliveto) und im Museum von Neapel.

Ein Schüler des Silvestro soll Antonio d' Amato il vecchio gewesen sein und sich nachmals nach Werken des Perugino gebildet haben, mit dem er auch eine bedeutende Verwandtschaft verräth. Ein schönes Bild von ihm in S. Severino, mehrere Engel vorstellend.

9.

Italien.

Zweiter Abschnitt.

Meister des XVI. Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 159. Was in den verschiedenen, bisher betrachteten Perioden der neueren Malerei in einzelnen einseitigen Richtungen aus einander getreten war, was sich stufenweise, eins mit Ausschliessung des andern, entwickelt und die verschiedenen Bedingnisse einer vollkommensten Kunstübung zum lebendigen Bewusstsein gebracht hatte, vereinigte sich nach dem Ablaufe der letzten Periode, um den Beginn des XVI. Jahrhunderts, und schuf somit einen der seltensten Höhenpunkte menschlicher Bildung, eine Zeit der lautersten Offenbarungen jener göttlichen Kraft, deren der Mensch theilhaftig geworden ist. In edelster Form, mit tiefsinnigster Auffassung sehen wir die würdigsten Gegenstände in den Meisterwerken dieser neuen Periode dargestellt, wie es die Folgezeit bis jetzt noch nicht wieder erreicht hat. Und merkwürdig! es war nur ein kurzer Zeitraum, in welchem die Kunst sich auf dieser Stufe einer höchsten Vollendung hielt: ich möchte sagen, kaum über ein Viertel Jahrhundert lang. Aber die grossen Werke dieser Periode sind von ewiger Gültigkeit, von unvergänglichem Werthe; sie tragen die Farben ihrer Zeit und sind doch für alle Zeit geschaffen und erwecken die Begeisterung der spätesten Nachkommen eben so, wie sie den Stolz und die Bewunderung der Mit-

welt ausmachten. Denn das wahrhaft Schöne ist nicht abhängig von den äusseren Formen seiner Erscheinung: Rafaels Sixtinische Madonna und Phidias rossebändigender Heros, Leonardo's Abendmahl und Skopas Gruppe der Niobiden verlangen nicht katholische Italiener und nicht heidnische Griechen, um im innersten Gemüthe verstanden zu werden und den erhabensten Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen.

Und überraschend ist es für den ersten Augenblick, dass in den Werken jener glücklichsten Zeit der neueren Kunst nicht eine einzelne hervorragende Erscheinung wiederum als der bedeutsamste Mittelpunkt, auf den die übrigen wie die Radien des Kreises hindeuten, dasteht, nicht Eine höchste Vollendung als das Ziel, als der Schlussstein dieses wundersamen Baues betrachtet werden kann; dass im Gegentheil mannigfache Individuen, Kunstwerke mannigfach verschiedener Art vor unseren Augen erscheinen, von denen wir eines dem andern an höchstem Werthe gleichschätzen müssen, — dass selbst minder begabte Künstler einzelnes höchst Vollendete geschaffen haben, — ja dass sogar aus Werken, an denen die Kritik diesen und jenen äusseren Mangel herausstellen kann, doch derselbe Hauch jener göttlichsten Schönheit athmet, dass sie doch dem Geiste des Beschauers eine tiefere Befriedigung gewähren, als dieselbe früher und später gefunden wird. Aber das ist eben das Wesen der wahrhaften Schönheit, dass sie nicht an diese oder jene bestimmte Norm gebunden ist; dass sie das Leben in seiner ganzen Ausdehnung durchdringt und von dem Auserwählten frei, nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit, aufgefasst und in frei geschaffener Form dargestellt werden kann. Sie ist wie der Sonnenstrahl, den das Prisma in verschiedene Farben bricht.

So werden wir denn in der Periode, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, verschiedene Hauptgruppen wahrnehmen, welche von besonderen Eigenthümlichkeiten ausgehend die grossartigsten Werke hervorgebracht haben. Wir werden die einzelnen Meister kennen lernen, welche im Mittelpunkte dieser Gruppen stehen, und deren besondere Indivi-

dualität in ihren Schülern und Nachfolgern mit grösserer oder geringerer Kraft nachgewirkt hat.

Die Zeitgeschichte, mit welcher diese wunderbare Blüthe der Kunst parallel geht, berechtigt beim ersten Anblick auf keine Weise zu so hohen Erwartungen; es war eine Zeit politischer Trennung und Zerfallenheit für Italien, es war die Epoche der Liguen, d. h. der bodenlosesten Experimentalpolitik, welche es je gegeben hat; damals setzte sich die Fremdherrschaft über Italien auf Jahrhunderte hin fest. Allein das Höchste in der Kunst ist vom äussern Staatenleben nicht unmittelbar abhängig; neben den Eroberern und Politikern, welche damals seine Schicksale verwirrten, besass Italien Fürsten wie Papst Julius II., Magistrate wie Pietro Soderini, welche von der ewigen Bedeutung der Kunst ein lebendiges Gefühl hatten; es besass reiche Corporationen, welche durch sichere Bestellungen dem ganzen künstlerischen Dasein feste Regel und Gestalt gaben; endlich ein Volk, in welchem der Sinn für alles Grosse und Schöne wach geworden war und welches sich damals noch als die erste Nation der Welt fühlte.

Die Bildungszustände des Südens im XV. und XVI. Jahrhundert in ihrer Eigenschaft als Grundlage der Kunst genauer zu prüfen, würde uns allzuweit in die geschichtlichen Fragen hineinführen, aber einige Bemerkungen dürfen nicht übergangen werden. Man betrachtet das damalige Italien gewöhnlich als einen Pfuhl der Sittenlosigkeit, allein man lässt die unendliche Frische und Spannkraft des Volkes ausser Berechnung, diese unzerstörbare Jugendlichkeit, welche den obern Kreisen des Daseins immer neue Kräfte, neue sittliche Antriebe zuführte. Mochte die Sitte hie und da in der tiefsten Verderbniss begriffen sein, so blühte dafür die Gesittung im vollkommensten Sinne des Wortes. Es bildete sich — nicht etwa bloss ein geselliges Uebereinkommen, sondern ein echtes G e f ü h l für Schönheit und Würde des Lebens aus, welches seit den guten Zeiten der alten Welt zu schlummern geschienen hatte, und sich nun in der Literatur und Poesie wie in der Gesellschaft, in der künstlerischen

Behandlung aller Umgebungen des Lebens wie in der freien Urbanität des Umganges mit Nothwendigkeit ausprägte. Aus den Ueberresten des Alterthums und den Bedingungen der Neuzeit schuf die Architektur einen Styl, welchem wohl der innere Organismus fehlen mag wie allem Abgeleiteten und Gemischten, z. B. der italienischen Sprache, der aber eine neue Schönheit der Formen und einen edeln Rhythmus der Verhältnisse entwickelte. Auch für Sculptur und Malerei war jetzt die Zeit gekommen, sich in völliger Freiheit und Grösse zu entwickeln. Die Jahrhunderte der kirchlich-politischen Kämpfe waren für Italien vorüber; sie hatten eine gewisse Indifferenz zurückgelassen, und selbst die Kirche verlangte jetzt von der Kunst nicht mehr das Erbauliche als solches, sondern vor Allem die schöne, lebendige Form, welche schon an sich als ein Symbol alles Höchsten und Unvergänglichen galt; überdiess hatte die profane Kunst durch Aufgaben aller Art einen gewaltigen Aufschwung erhalten. Wie in der ganzen italienischen Bildung war hier die Begeisterung für das Alterthum von grösster Wichtigkeit; Poesie und bildende Kunst bereicherten sich durch Gegenstände und Vorbilder von unbestrittener, normaler Geltung. Bewundernswürdig ist aber vor Allem die Freiheit und Selbständigkeit, womit sie sich dieselben aneigneten. Von mühseligem Nachzeichnen findet sich keine Spur, weil man dessen nicht bedurfte, denn alles Einzelne der Formenbildung besass man schon als eigene Errungenschaft; das Zeitalter Rafaels lernte nicht erst von der Antike, sondern es fühlte sich auf wundersame Weise von ihrem Geiste berührt, und nahm von ihr nicht das Zufällige und Nationale, sondern das Dauernde und Ewige an. Und nun gelang es auch ihm selbst, Dauerndes und Ewiges hervorzubringen.

Erstes Capitel.

Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

§. 160. Der Meister, welcher am Eingange dieser neuen Zeit steht und dessen Werke zuerst dem Sinn und Gemüthe des Betrachtenden eine vollkommene Befriedigung gewähren, ist Leonardo da Vinci*); — zwar noch Zeitgenoss eines grossen Theils der in der vorigen Periode aufgeführten Künstler, jedoch nicht mehr, wie diese, in mehr oder minder einseitiger Richtung befangen. Leonardo ist im Jahre 1452 zu Vinci, einem toskanischen Schlosse in Valdarno, geboren und 1519 in Frankreich gestorben. Er war ausgezeichnet durch alle Gaben des Geistes und Körpers, einer der vielseitigsten Menschen, welche die Erde getragen hat und voll unermüdlichen Eifers, seine Forschungen zu erweitern, den Kreis seiner Bildung auszudehnen. Er war schön, wohlgestaltet und kräftig, dass er den Schwengel einer Glocke zur Schraube zu drehen, das Hufeisen eines Pferdes zusammenzubiegen vermochte. Er war Meister in den ritterlichen Künsten des Reitens, Tanzens, Fechtens. Er war Architekt, und hat mannigfache Bauten, besonders in Mailand, ausgeführt und andres in Rissen hinterlassen; er war Bildhauer und Maler, Musiker und Dichter. Mit grösstem Eifer lag er allen wissenschaftlichen Studien ob, welche zur Begründung der Kunst nothwendig sind; er studierte vornehmlich die

---

*) C. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano* 1804. — Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Leipzig 1834. (Mittelmässige Uebersetzung des vorigen mit einigen Excerpten aus deutschen Schriftstellern). — Brown: *The life of Leonardo da Vinci*, *London* 1828. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Leonardo da Vinci.* — Sehr wichtig für Leonardo und seine Schule das Kupferwerk (ebenfalls in Umrissen) von Fumagalli: *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano* 1811. — Leonardo da Vinci-Album (Photographien), Text von Waagen. Berlin, G. Schauer.

Anatomie (des Menschen wie auch des Pferdes), die Mathematik, die Perspektive, die Mechanik u. s. w. In Bezug auf Physik hat er verschiedene Schriften hinterlassen. Mannigfache Beispiele von mechanischen Scherzen, die er zu seiner und Andrer Ergötzung trieb, sind uns aufbewahrt worden, wie er zum Beispiel Blasen oder Gedärme im Zimmer hatte, die plötzlich aufschwollen und die Anwesenden hinausdrängten; wie er Vögelchen machte, die aufgeblasen emporflogen; wie er, bei König Franz I. Einzuge in Mailand, einen Löwen erfunden hatte, der dem Könige entgegenschritt und sich dann die Brust aufriss, aus welcher Lilien (das französische Wappen) dem Könige entgegensprossten u. s. w.; wie er allerlei Maschinen, zum Schwimmen, Tauchen und Fliegen, Compass und Hygrometer u. s. w. erfunden habe. Bedeutender als diese Dinge sind andere grossartigere Pläne, z. B. der: eine Kanalverbindung zwischen Florenz und Pisa herzustellen, wie Leonardo sich auch anderweitig viel mit der wirklichen Ausführung von Wasserbauten beschäftigt hat; und nur kühn, für ihn nicht unmöglich, war der Plan, die alte Taufkirche S. Giovanni zu Florenz über den Boden emporzuschrauben und ihr durch einen Unterbau das etwas gedrückte Verhältniss zu nehmen, was bei diesem sonst anziehenden Gebäude in der That unangenehm wirkt. Endlich muss auch noch seiner Thätigkeit im Fache der Kriegsbaukunst und seiner zahlreichen Erfindungen in demselben gedacht werden.

Was aber diesen so höchst mannigfachen Richtungen des grossen Mannes einen Mittelpunkt gab, das war seine vorherrschende Liebe zu den bildenden Künsten, vornehmlich zur Malerei, denen er den grössten Theil und die beste Zeit seiner Thätigkeit gewidmet hat. Seiner anatomischen Studien habe ich bereits gedacht. Mit demselben Eifer jedoch, wie dem Studium der blossen Form, ging er auch allen Lebensäusserungen derselben nach. Niemand war forschbegieriger, beobachtender, schneller, um die Bewegungen der Leidenschaften, wie sie sich in Mienen und Geberden malen, sogleich zu entwerfen. Er besuchte die volkreichsten Orte,

die Schauplätze, wo der Mensch seine grösste Thätigkeit entwickelt, und zeichnete in ein Skizzenbuch, dergleichen er immer bei sich trug, was ihm Interessantes auffiel*). Er folgte den Verbrechern zur Hinrichtung, um die Qualen der grössten Verzweiflung in sein Inneres aufzunehmen; er lud Bauern in sein Haus und erzählte ihnen die lächerlichsten Dinge, um an ihren Physiognomieen den Ausdruck der grössten Komik beobachten zu können. Mit demselben Eifer beobachtete er auch die Erscheinungen der leblosen Natur. Von verschiedenen Schriften über die Kunst ist seine Abhandlung über die Malerei (Trattato della pittura) auf unsere Zeit gekommen und noch immer ein sehr brauchbares Lehrbuch.

Wenn diese Neigung zum sorgfältigsten Studium auf der einen Seite den festen Boden zeigt, auf welchem Leonardo's Kunst wurzelte, wenn demgemäss charakteristische Auffassung und Darstellung als dasjenige Element zu betrachten ist, von welchem er insgemein auszugehen pflegte, so war ihm doch auf der andern Seite zugleich eine Tiefe subjectiver Empfindung, eine zarte, sentimentale Schwärmerei eigen, welche in gewisser Weise mit dem Grund-Element der umbrischen Schule zu vergleichen sein mag. Es giebt einzelne Werke von ihm, in welchen die eine oder die andere Richtung vorherrscht; in seinen Hauptwerken dagegen erscheint beides in reinstem Ebenmaasse gegeneinander abgewogen, durch die Kraft des Gedankens und den Sinn für die Schönheit der Formen und ihrer Verbindung zu einer solchen Höhenstufe der Kunst geläutert, dass Leonardo unbedingt einen der ersten Plätze unter den Meistern neuerer Kunst einzunehmen ermächtigt ist. Er, der das gemeine Leben bis in seine feinsten Nüancen und Besonderheiten verfolgte, wusste zugleich das Heilige und Göttliche in einer

---

*) Einzelne Charakterköpfe und Caricaturen sind noch hier und da in Sammlungen, andere durch die Stiche von W. Hollar und Jac. Sandrart erhalten. S. die deutsche Uebers. des Vasari, Bd. III, Abth. I, S. 16.

Würde, in einer Milde und Schönheit darzustellen, wie es nur das Werk des grössten Genie's sein kann.

§. 161. Leonardo war der natürliche Sohn eines gewissen Pietro, Notars der Signoria von Florenz und wurde von diesem in die Schule des Andrea Verocchio gegeben, von welchem Meister er zunächst die Richtung auf gemeinsames Studium der Sculptur und Malerei empfangen haben dürfte. 1. Jener Taufe Christi, die Andrea gemalt und darin ein Engel von der Hand des Schülers dem Meister das fernere Malen verleidet haben soll, habe ich bereits erwähnt (S. 37). Von anderen Jugendwerken Leonardo's ist wenig bekannt. Erzählt wird, dass er einst ein fabelhaftes Ungethüm gemalt und dazu an Kröten, Schlangen, Eidechsen, Fledermäusen u. s. w., u. s. w., deren er eine ganze Menagerie angelegt, die Studien gemacht habe, so dass der eigene Vater vor Schreck über das Graunbild zurückgefahren sei, das Gemälde 2. hernach aber für guten Preis verkauft habe. Ebenso malte er einen Medusenkopf, der abgeschlagen unter allerlei Gewürmen auf der Erde liegt, und den man noch gegenwärtig in der Galerie der Uffizien zu Florenz zu besitzen meint; doch stimme ich derjenigen Meinung bei, welche dies Gemälde für eine spätere (aber immer sehr treffliche) Copie des Originales erklärt *); meisterhaft ist auch noch in diesem mehr verblasenen Bilde, als es Leonardo's Art ist, die fahle bräunliche Leichenfarbe, der aus dem Munde aufsteigende bräunliche Dampf, der Todeskrampf in dem gläsern stieren erlöschenden Auge. Sodann werden aus der früheren Zeit Leonardo's vor Allem zwei Cartons gerühmt, von denen der eine den Neptun auf sturmbewegtem Meere, mit Nymphen und Tritonen umgeben, der andre den Sündenfall der ersten Menschen in reizend durchgeführter Landschaft des Paradieses darstellte. Beide sind nicht mehr vorhanden. Ueber andre dem Leonardo zugeschriebene Jugendwerke wage ich nichts zu entscheiden; es ist noch so wenig Gründliches über seine Werke vorgearbeitet, und bei weitem das Meiste, welches in den

*) v. Rumohr, Ital. Forschungen, II, S. 307.

Galerieen seinen Namen führt, ist spätere Nachahmung oder Arbeit seiner Schüler*). Am meisten Anspruch auf Echtheit haben nächst einer Madonna in der Galerie Borghese zu Rom (welche 1846 daselbst nicht mehr zu finden war, neben der Hauptfigur eine Wasserflasche mit Blumen) zwei in Florenz befindliche Porträts, das eines Jünglings in den Uffizien, und das der Ginevra Benci im Palast Pitti, ein durchaus anspruchloses aber geistvoll aufgefasstes Bild von grösster Bestimmtheit und Reinheit der Zeichnung und Modellirung.

3.

4.

5.

Um das Jahr 1480 ward Leonardo nach Mailand, an den Hof des damaligen Regenten und späteren Herzogs dieser Stadt, des Lodovico Sforza, il moro, berufen. Dieser Fürst war eifrigst für die Pflege der Wissenschaft und Kunst in seinem, obschon nur durch Usurpation errungenen Staate bemüht, indem er dabei seinem eigenen Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgte. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden in seine Nähe beschieden, Leonardo zunächst, wie Vasari berichtet, als Musiker und Improvisator. Bald wurde ihm die Stiftung einer eigenen grossen Kunstakademie, des ersten Instituts der Art, anvertraut; für dasselbe, für den Unterricht, den er hier anzuordnen hatte, scheinen besonders seine Schriften über die Kunst verfasst**); die zahlreichen Schüler, die er in Mailand gebildet und von denen ich später sprechen werde, bewähren seine segensreiche Wirksamkeit in diesem Institute.

Von den Unternehmungen, die Leonardo im Auftrage des Lodovico Sforza ausführte, betrachten wir hier nur diejenigen, welche sich auf bildende Kunst beziehen. Vor allem ausgezeichnet sind zwei derselben, welche ihn die grösste Zeit seines Aufenthalts in Mailand (bis 1499) nebeneinander be-

*) Eine Madonna, die seit Kurzem (1865) unter des Leonardo Namen im Berliner Museum aufgestellt ist, würde, im Fall der Echtheit, den Ruhm des Meisters wenig zu erhöhen geschickt sein. v. B.

**) *Trattato della pittura.* Eine grosse Menge von Ausgaben. Die erste zu Paris 1651, mit dem Leben Leonardo's von Rafael Dufresne; die vorzüglichste zu Rom 1817 (Gugl. Manzi). Mehrere französische und deutsche Uebersetzungen.

schäftigt haben. Die eine war eine Reiterstatue von kolossalsten Dimensionen zum Andenken des Francesco Sforza, Vaters des Lodovico, welche in Bronze gegossen werden sollte. Für die Arbeit des Pferdes hatte Leonardo die gründlichsten anatomischen Untersuchungen angestellt. Als ein erstes Modell dieses Monumentes vollendet war und bei einem Festzuge als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinging, ward es zerbrochen. Leonardo begann mit unermüdeter Geduld ein neues Modell. Wegen Geldmangel, der den Lodovico in seiner späteren Regierungszeit drückte, kam es jedoch nicht zum Gusse, und als Mailand im Jahre 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gaskonischen Armbrustschützen statt der Zielscheibe.

6. Die zweite grosse Arbeit Leonardo's zu Mailand war das Abendmahl, welches er im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie, auf einer 28 Fuss langen Wand, die Figuren bedeutend über Lebensgrösse, ausführte*). Die Geschichte dieses wunderbaren und unerreichten Bildes ist nicht minder tragisch als die des vorigen: wäre es möglich gewesen, was Franz I. 16 Jahre nach dessen Vollendung wünschte, die ganze Wand auszubrechen und das Gemälde nach Frankreich zu führen, so wäre es vielleicht auf unsere Zeit erhalten geblieben. Schon dass Leonardo, um ein so grossartiges Unternehmen bis ins geringste Detail durcharbeiten zu können, statt der Frescomalerei sich zur Anwendung von Oel arben entschloss, scheint von vorn herein keine günstige Wahl. Sodann sind die Gebäude jenes Klosters, vermuthlich also auch die Wand, darauf das Bild gemalt ist, schlecht ausgeführt und die Lage der Wand neben der ehemaligen Küche und Speisekammer nicht eben günstig. Dann brach bereits im Jahre 1500 eine Ueberschwemmung über Mailand herein, wodurch jener Saal beträchtlich unter Wasser gesetzt wurde und das schlechte Mauerwerk, zur Aufnahme

---

*) *Gius. Bossi: Del cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano* 1819. — Goethe's Werke, XXXIX, S. 97 ff.

von Feuchtigkeit schon geeignet, vollends verdorben ward. Durch diese und andre Umstände war das Bild in der Mitte des XVI. Jahrhunderts bereits ganz verblasst und verschossen. 1652 wurde unter der Gestalt des Heilandes, die Füsse desselben vernichtend, eine Thür durchgebrochen. 1726 ward das Bild durch einen unglückseligen Stümper, Bellotti, unter dem lügenhaften Vorwande eines neu belebenden Firnisses ganz und gar übermalt; 1770 zum zweiten Mal durch einen gewissen Mazza, vor dessen Nichtswürdigkeit nur drei Köpfe gerettet blieben. 1796, als Napoleon die Franzosen über die Alpen führte, gab dieser die gemessenste Ordre zur Schonung des Refektoriums: spätere Generale kehrten sich aber nicht daran, das Refektorium ward zum Pferdestall eingerichtet, später zum Heumagazin und dergl. Gegenwärtig, wo nur noch die schmachvollste Ruine des Bildes vorhanden ist*), hat man einen Custode für dasselbe angestellt und Gerüste zur genaueren Betrachtung — weniger von Leonardo's Werk, als zur Betrachtung seiner traurigen Schicksale und der Frevel, die über dasselbe hingegangen sind —, aufgebaut.

Da Leonardo's Original nun so gut wie verloren ist, so sind sowohl die noch erhaltenen Originalcartons der einzelnen Köpfe, welche Leonardo vor der Ausführung im Grossen entworfen hatte, von der höchsten Wichtigkeit, als auch die Copieen, welche zum Theil bereits von Schülern des Meisters selbst, zum Theil sogar unter seiner unmittelbaren Leitung, für verschiedene andere Orte verfertigt wurden. Jene Cartons sind leicht colorirt und in schwarzer Kreide ausgeführt; der Kopf des Christus befindet sich in der Galerie der Mailänder Brera, 10 Köpfe der Apostel, zum Theil von hinreissender Schönheit (früher in der Sammlung des Königs von Holland im Haag, gegenwärtig im Residenzschloss des Grossherzogs von Weimar), drei andere im

*) Doch versichern neuere Reisende, dass der Eindruck trotz alledem ein höchst bedeutender sei. Waagen vermuthet (Leonardo-Album, Berlin bei G. Schauer), dass die neueste Restauration ältere Uebermalungen entfernt haben könne.

Privatbesitz in England; mehrere flüchtige Entwürfe befinden sich in der Akademie zu Venedig, eine Originalzeichnung zur ganzen Composition in der kaiserl. Sammlung der Handzeichnungen zu Paris. Unter den zahlreichen mehr oder minder genauen Copien sind vornehmlich die des Marco d'Oggiono, eines Schülers des Leonardo, ausgezeichnet, deren eine in Oel und in der Grösse des Originales, sich früher in der Karthause bei Pavia, gegenwärtig in der Akademie zu London, eine andere sich im Refektorium des Klosters zu Castellazzo, unfern von Mailand, befindet. Nach solchen Mitteln hat man neuerdings versucht, Leonardo's Composition in möglichst würdiger Weise auf's Neue zu reproduciren, wohin ich namentlich den Kupferstich von Raphael Morghen, sowie besonders den Carton des Mailänders Bossi (in der Grösse des Originales) rechnen muss, welcher letztere sich in der ehemaligen Leuchtenberg'schen Galerie zu München befand (jetzt in St. Petersburg?) und danach von Bossi selbst ein in Oel gemaltes Bild, behufs einer Wiederholung desselben in Mosaik, ausgeführt wurde. Das Mosaik befindet sich zu Wien, in der Augustinerkirche. Unter solchen Umständen ist uns immer wenigstens eine allgemeinere Kenntniss von Leonardo's Abendmahl aufbewahrt.

Zunächst sehen wir in demselben die aus früher Vorzeit überlieferte Anordnung beibehalten, dass nämlich die Versammelten an der Hinterseite eines langen und schmalen Tisches, Christus in der Mitte, sitzen; — jedenfalls die würdigste aller erdenkbaren Darstellungsweisen (falls man nicht geradezu den Begriff eines Mahles aufgiebt, wie z. B. Luca Signorelli, Fiesole u. A. hierin mehr das kirchliche Sakrament dargestellt haben), — überdiess eine Anordnungsweise, die insbesondere für das Refektorium eines Klosters, wo die Mönche ganz in derselben Art umhersitzen und das Bild ihren Tischen gegenüber, ihrer Versammlung sich anschliessend, aber durch höhere Stellung und grösseren Maassstab der Figuren emporragend erblickten, höchst passend ist. Sodann aber sehen wir diese Darstellung, welche die alten Künstler zu einer unerfreulichen Steifheit und Monotonie verführte und welche

überhaupt für die Entwickelung einer bewegten Handlung so höchst ungünstig scheint, hier aufs Mannigfaltigste belebt und in geistreichster Durchführung zu einem gegliederten Ganzen geordnet. Den Mittelpunkt bildet die Gestalt Christi, der ruhig und von den andern isolirt dasitzt; die Jünger reihen sich je drei und drei zu einander, so dass sich auf jeder Seite des Heilandes zwei gesonderte Gruppen bilden. Diese vier Gruppen zeigen in ihren allgemeinen Formationen mannigfach entsprechende Motive, einen eigenthümlich harmonischen Rhythmus in ihren Bewegungen, zugleich aber die reichhaltigste Verschiedenheit in ihren Geberden und im Ausdruck der Köpfe; wie die verschiedenen Altersstufen von der zarten Jugend des Johannes bis zum Greisenalter des Simon, so sind auch alle Gemüthsbewegungen von innerlichster Trauer und Bangigkeit bis zum entschiedenen Rachebegehren durchgeführt; hier vornehmlich zeigt sich jenes von Leonardo so sorglich gepflegte Studium der Physiognomik, jenes Vermögen, in den Mienen des Gesichtes und den Bewegungen der Hand ein bestimmtes Wort auszusprechen, in seiner höchsten Meisterschaft.

Es sind die bekannten Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verrathen," welche die trauliche Gesellschaft in die lebhafteste Unruhe versetzt haben. Christus selbst breitet die Hände vor sich und neigt das Haupt, die Augen niedergeschlagen, leis auf die Seite. Jenes zerfetzte zerrissene Stück Papier mit dem Entwurf zum Kopfe Christi, welches in der Galerie der Brera aufbewahrt wird, lässt noch den höchsten Ernst und die göttlichste Milde, den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eignen Todes, die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters erkennen und giebt eine Ahnung von dem, was der Meister in dem ausgeführten Bilde darzustellen vermochte. Die beiden Gruppen zur Linken Christi sind voll leidenschaftlicher Aufregung, die erste zum Erlöser gewandt, die zweite unter sich sprechend; Schreck, Entsetzen, Argwohn, Zweifel wechseln hier in den mannigfaltigsten Aeusserungen. Auf der rechten Seite herrscht dagegen Stille, leises Flüstern,

scheue Beobachtung. Hier sitzt, inmitten der ersten Gruppe, der Verräther, ein verschlossenes scharfes Profil; er blickt hastig forschend zu Christus empor, gleichsam die Worte sprechend: „Bin ichs, Rabbi?“ — während er die linke Hand und Christus die rechte, dem Vorgange der Schrift gemäss, der Schüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähern. —

Ich habe bereits geäussert, dass noch eine sehr grosse Unsicherheit über diejenigen Werke, welche von Leonardo erhalten sein sollen, herrscht; und dass bei Weitem das Meiste als Schülerarbeit betrachtet werden muss. Leonardo konnte sich nie genügen, er arbeitete langsam und liess Manches unvollendet, was sich schon durch die langen Unterbrechungen in seiner künstlerischen Thätigkeit hinreichend erklärt. Was er aber an einzelnen Motiven und Conceptionen, wenn auch vielleicht nur flüchtig entworfen hatte, genügte schon, um eine ganze Schule zu beschäftigen und ihr den Stempel seines Genius aufzudrücken. Eine ganze Reihe von seinen Erfindungen ist nur durch solche Bilder seiner Schule bekannt. Wir werden im Folgenden nur das Bedeutendste von diesen Dingen erwähnen.

Unter den kleineren Gemälden, die Leonardo in Mailand ausgeführt, werden vornehmlich die Portraits der beiden Geliebten des Lodovico Sforza, der Cecilia Galleroni und der Lucretia Crivelli gerühmt, von denen sich das erste in Mai-
7. land, das zweite in Paris befinden soll. Letzteres ist jener ernste, wunderbar reizende Kopf, welcher dort den Namen der belle ferronière führt; bei etwas strenger Behandlung, die noch an die Kunst des XV. Jahrhunderts erinnert, zeichnet sich dies Bild durch ungemein zarte Modellirung aus, ohne doch irgendwie jenen gesuchten Effekt im Helldunkel zu erstreben, der zu den minder erfreulichen Seiten der von Leo-
8. nardo begründeten Richtung gehört. Die Sammlung der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand besitzt eine Reihe sehr interessanter kleinerer Werke, unter denen die in Oel gemalten Portraits des Lodovico und seiner Gemahlin (diese ebenfalls noch in der früheren, strengeren Weise des Künst-
9. lers), vornehmlich aber einige in Pastell entworfene Portraits

auszuzeichnen sind; zu diesen gehört das Brustbild einer Dame mit niedergeschlagenen Augen, das voll von hinreissendem Liebreiz und Würde ist. Auch die Halbfigur eines 10. jugendlichen Johannes in der Wüste (im Louvre) gehört wohl in die frühere Epoche des Meisters; doch ist hier schon sehr entschiedener Effekt des Helldunkels erstrebt und der Ausdruck schwärmerischer Ekstase zu einer Höhe von sogar schon fast unheimlicher Sentimentalität gesteigert. Das früheste Werk, welches Leonardo während seines Aufenthalts in Mailand gemalt, dürfte (nach Waagen, Leonardo-Album) die „Madonna des Herzogs Litta“ ebendaselbst sein, ein 11. „wunderschönes“ und trefflich erhaltenes Bildchen von etwa $1^1/_2$ Fuss Höhe, das schon im Jahre 1543 im Besitz des Michael Contarini in Venedig vom Anonymus des Morelli aufgeführt, auch von V. Rumohr und Rio mit Begeisterung gelobt wird. Maria säugt das (sehr voll gebildete) Kind, das einen Stieglitz in der Hand hält; den Hintergrund bildet eine reiche Berglandschaft.

Eins der gerühmtesten Bilder Leonardo's, die Carità 12. (eine Mutter mit mehreren Kindern), scheint ebenfalls der Zeit seines Aufenthalts in Mailand anzugehören; es befand sich in der alten Galerie von Cassel und ist erst in neuerer Zeit, wie es scheint, in der königl. Galerie im Haag wieder zum Vorschein gekommen. Es war ursprünglich eine nackte stehende Leda mit den beiden Kindern; eine aus Gründen der Decenz unternommene Uebermalung hatte sie zur Caritas umgeschaffen *).

---

*) v. Rumohr (Drei Reisen in Italien, S. 70) sagt über dies Bild Folgendes: „Deutlich erkenne ich in meiner noch sehr lebhaften Erinnerung dieses Bildes darin den Schüler des Verocchio, den Genossen des Lorenzo di Credi, dessen Kindern die da noch sehr ähnlich waren. Nur mehr Verstand in allen Theilen, mehr Tiefe im Charakter und im Ausdrucke. In den Zügen der Mutter, und von den drei Kindern, besonders des kleineren auf ihrem Arme, lag, ich weiss nicht welcher tiefe Gram, welche unbeherrschte Sehnsucht. Man nannte das Bild die Carità. — Unter diesem Namen sind ähnliche Gruppen in späterer Zeit sehr häufig von den Italienern dargestellt worden; doch stets in dem Sinne mütterlichen Entzückens an einer munter um sie

Ausserdem besitzt Mailand und die Umgegend noch verschiedene vorzügliche Originalgemälde Leonardo's, sowie zahlreiche, meist von seinen Schülern gearbeitete Copien derselben Gegenstände, welche gleichfalls noch zur Bezeichnung
13. seiner Thätigkeit in Mailand anzuführen sind. Dahin gehört besonders eine Madonna mit dem Kinde, früher im Hause Araciel zu Mailand befindlich. Maria hält hier das Kind mit beiden Händen, das ihr Kinn fasst, wie um sie zu küssen, doch das Gesicht zum Beschauer wendet; auch Maria blickt mit geneigtem Haupte den Beschauer an. Das Ganze ist von höchst liebreizendem Ausdrucke und von schöner Voll-
14. endung. — Ebenso auch das Brustbild einer Mater dolorosa, höchst grossartig, edel und von der gefühltesten Ausführung *).

15. Mehrfach ist in dieser Gegend die Composition einer heiligen Familie (la vierge au basrelief) verbreitet, deren Original sich, wie es scheint, in England beim Lord Warwick auf dessen Landsitz Gattonpark befindet: Maria, welche das Christuskind zur Rechten auf ihrem Schoosse hält und den mit gefalteten Händen hinknieenden kleinen Johannes umfasst, der von Christus freundlich und segnend geliebkost wird. Rechts im Hintergrunde steht Joseph, mit kreuzweis über einander geschlagenen Armen, eiu alter Kopf mit einer

---

her aufblühenden Nachkommenschaft. Hier aber scheint Leonardo nicht diese näher liegende Vorstellung verfolgt zu haben; auch lag es in seiner Art, über das Nächste hinauszugehen. Entweder mag er auf das verlorne Paradies haben anspielen, daher Kummer und Sorgen und ein sehnsüchtiges, unbefriedigtes Verlangen ausdrücken wollen, oder es lag ihm sonst irgend ein mystisches Wesen im Sinne, wozu denen der Schlüssel gefehlt, welche in späterer Zeit seinen Gegenstand wieder aufgenommen haben.... Es liegt mir deutlich im Gedächtniss, dass Leonardo dieses Bild in Oel gemalt hatte. Sowohl desshalb, als auch, weil Vasari des Bildes nicht erwähnt, halte ich es für eine Arbeit seiner mailändischen Zeit. Der violett schmutzige Localton der Carnation stimmt überein mit den Bildnissen des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, welche in der Galerie der Ambrosiana zu Mailand aufgestellt sind." — Vgl. die Notizen Passavants, Kunstbl. 1844, S. 118. D. Kstbl. 1853, S. 188, und ebendas. 1856, S. 272, wo er nur die Composition dem Meister zugestehen will, die Ausführung einem untergeordneten Schüler zuschreibt.

*) Ueber beide Compositionen s. Fumagalli a. a. O.

fast an Caricatur grenzenden Sorgfalt der Ausführung und des Ausdruckes der Freude; zur Linken Zacharias*). — Eine 16. ähnliche Composition ist in der Galerie der Eremitage zu Petersburg, doch fehlt hier der kleine Johannes und an der Stelle des Zacharias erblickt man die Gestalt der heil. Katharina. Das letztere Bild entstand erst 1513, bei dem spätern Aufenthalt Leonardo's in Rom.

§. 162. Nach der Eroberung Mailands im Jahre 1499 begab sich Leonardo nach seiner Vaterstadt Florenz zurück und hielt sich dort eine Reihe von Jahren auf. In diese Zeit fallen wiederum einige bedeutende Werke des Meisters. Das erste von diesen, unmittelbar nach Leonardo's Ankunft gearbeitet, ist ein Carton der heil. Familie (der Carton der heil. 1. Anna genannt), welcher, als er öffentlich ausgestellt wurde, ganz Florenz zur Bewunderung hinriss. Maria hält das Kind auf dem Schoosse, welches sich gegen den kleinen Johannes wendet; die neben ihr sitzende heil. Anna schaut voll Seligkeit die Maria an und deutet mit einem Finger nach oben, um den himmlischen Ursprung des Christuskindes anzudeuten. Hier ist die Anmuth des Knaben, der holde Ernst der Grossmutter, vor allem aber die süsse Bescheidenheit und Demuth in dem Kopfe der Maria bewunderungswürdig ausgedrückt. Der Originalcarton, äusserst sauber in schwarzer Kreide ausgeführt, befindet sich wohlerhalten in der königl. Akademie von London. — Schulbilder nach dieser oder einer andern, 2. ähnlichen Composition sind mehrfach vorhanden, das Vorzüglichste, welches gewöhnlich, obwohl mit Unrecht, Leonardo selbst zugeschrieben wird, im Louvre zu Paris**). Hier sitzt die heil. Jungfrau auf dem Schoosse der heil. Anna, ein scherzhaftes und bei einer heiligen Scene auf den ersten Anblick befremdliches Motiv, welches die Sinnesweise Leonardo's etwa mit derjenigen Correggio's innerlich verwandt er-

---

*) Passavant, Kunstreise. S. 111. — Gest. von Forster 1835. (Bei Fumagalli wird ein Exemplar dieser Composition, in der Mailänder Brera, dem Cesare da Sesto zugeschrieben.)

**) Nächstdem ein andres in St. Petersburg, vielleicht beide von der Hand des Salaïno.

scheinen liesse. Der bekannte zarte Typus seines weiblichen Idealkopfes, von schmalem Kinn und mit jenem anmuthvollen Lächeln, welches hie und da selbst an den Ausdruck des Buhlerischen streift, ist hier schon etwas manierirt wiedergegeben, während derselbe im Originalcarton rein, ursprünglich und mit seelenvollem Adel zu Tage tritt.

3. Ein zweiter grösserer Carton, den Leonardo in Florenz arbeitete und der wiederum als eins der höchsten Meisterwerke neuerer Kunst geschildert wird, hat das Schicksal seiner Bronzestatue und seines Abendmahls getheilt. Diesen Carton fertigte Leonardo im Jahre 1503 und 1504 im Auftrage des Staats und im Wettkampfe mit Michelangelo, indem danach Gemälde für den Justizpalast (Palazzo vecchio) von Florenz ausgeführt werden sollten. Leonardo stellte den Sieg der Florentiner über Niccolò Piccinino, General des Herzogs Philipp Maria Visconti von Mailand, der im Jahre 1440 bei Anghiari in Toscana erfochten wurde, dar, Michelangelo eine Scene aus den pisanischen Feldzügen. Michelangelo wählte den ersten Beginn des Treffens, Leonardo den letzten, noch zweifelhaften Moment des Sieges. Als die Cartons aufgestellt waren, strömten von allen Seiten die jüngern Künstler zusammen, um an diesen kunstreichen und höchst vollendeten Werken ihre Studien zu machen, so dass, wie es scheint, gerade diese Gegenstände vom entschiedensten Einfluss auf die vollständige Entwickelung der neuen Kunst gewesen sind. Beide Cartons sind verloren; nach dem des Leonardo hatte Rubens, der ihn noch sah, eine Gruppe von vier Reitern, welche um eine Standarte kämpfen, gezeichnet; Edelingk hat dieselbe in Kupfer gestochen. Dies Ueberbleibsel des reichen und grossartigen Werkes reicht gerade hin, um uns dessen Verlust aufs Schmerzlichste bedauern zu lassen*).

*) Die urkundlichen Auszüge bei Gaye, Cartegg. II., S. 87 u. f. beweisen, dass auch die Ausführung in Fresco im grossen Saale des Palazzo vecchio schon stückweise begonnen war und dass Leonardo dabei von den Malern Rafaello d'Antonio di Biagio und Ferrando dem Spanier unterstützt wurde. Das Wenige, was er vollendete, war noch 1513 sichtbar.

Unter andre Arbeiten, die Leonardo in Florenz ausführte, gehört zuerst eine grosse Anbetung der Könige in der Galerie der Uffizien daselbst, die jedoch ebenfalls nur Carton zu nennen ist, da nur die leichte braune Untermalung, welche vornehmlich die Schattenwirkung des Ganzen andeuten sollte, fertig geworden ist, — eine reiche und schön geordnete Composition, in welcher die allgemeine Aufregung, Anbetung, selbst Erschütterung auf eine ganz neue, meisterhafte Weise zum Hauptmotiv gemacht ist. Sodann einige Portraits, vornehmlich das einer Frau, welche Vasari als eine „göttliche Erscheinung" bezeichnet, der Mona Lisa, Gemahlin des Giocondo, eines Freundes des Leonardo. Letzteres ist im Pariser Museum, ein Bild von ausserordentlichem Liebreiz und von zartester Vollendung; Leonardo hat daran in einem Zeitraum von vier Jahren gearbeitet und gab es endlich doch als ein unvollendetes Werk ab. Selbst in seinem jetzigen durchaus verdorbenen Zustande übt dieser wunderbare Kopf der reifsten südlichen Schönheit auf dem duftigen Hintergrunde einer steilen Gebirgslandschaft, trotz des wiederum etwas verfänglich sentimentalen Ausdruckes, einen eigenthümlichen Zauber aus. Von höchster und reinster Grazie sind die Hände der Dame *). Mehrere Copieen desselben Bildes befinden sich in anderen Galerieen, z. B. in München. Das Bild eines stattlichen alten Mannes in der Dresdner Galerie, das sonst für den Giangiacomo Triulzi (Feldmarschall König Ludwigs XII. von Frankreich) und ein Werk Leonardo's galt, ist jetzt als Portrait des englischen Goldschmieds Morett von der Hand des jüngern Holbein anerkannt.

4. 5. 6.

Nachdem Leonardo eine Reihe von Jahren als Ingenieur und Polytechniker hauptsächlich in Oberitalien gelebt, trat er im Jahre 1513 eine Reise nach Rom an, soll sich dort jedoch nicht lange Zeit aufgehalten haben. In diese Zeit setzt man ein Madonnenbild, welches sich in einem der oberen Corri-

7. 8.

*) Ueber einen verwandten Kopf in der Augsburger Galerie vgl. Waagen, Deutschland II, S. 40.

dore des dortigen Klosters S. Onofrio, auf die Wand gemalt, befindet. Das Bild ist auf Goldgrund. Die Madonna, eine Blume haltend, ist in schöner Bewegung, in trefflicher Entwickelung der edelsten Gestalt, mit ungemein zartem Liebreize des Gesichtes dargestellt; das Kind jedoch hat, trotz der anmuthigen Bewegung (es greift mit der Linken nach der Blume und segnet mit der Rechten), noch etwas Hartes und Schweres, so dass ich das Bild in eine frühere Epoche des Künstlers setzen möchte, woraus denn freilich ein früherer Besuch Leonardo's in Rom, der an sich auch nicht eben unwahrscheinlich ist, folgen würde*).

9. Ausserdem befindet sich noch eins der schönsten Gemälde Leonardo's in Rom, und zwar in der Galerie des Palastes Sciarra, es enthält zwei weibliche Halbfiguren, welche den Namen der Bescheidenheit (Modestia) und der Eitelkeit (Vanitas) führen. Jene, die einen Schleier über den Kopf trägt, zeigt ein reizend wunderbares, edles Profil von klarem und offenem Ausdrucke; sie winkt die Schwester zu sich, welche in zierlichem Schmucke, süss und verführerisch vor sich hinlächelnd, dem Beschauer gegenüber steht. Das Bild ist voll eigenthümlicher Kraft in den Farben, wunderbar

10. vollendet, und nur leider etwas nachgedunkelt**). — Von der grössten Vollendung ist auch die einzeln stehende Halbfigur einer Eitelkeit — mit entblösster Brust und Blumen in den Händen — früher in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel***), jetzt wohl im Haag.

11. Eine andre, ebenfalls sehr schöne Composition, nicht von Leonardo's eigener Hand, sondern von Luini ausgeführt, welche Christus in der Mitte von vier Schriftgelehrten darstellt (ebenfalls halbe Figuren) ist aus der Galerie des Pa-

---

*) Nach Passavant's Vermuthung schon im Jahre 1482. — S. d'Agincourt a. a. O. Taf. 174. — Vgl. eine Notiz von v. Reumont, Kunstbl. 1837, No. 66.

**) Fumagalli a. a. O. schreibt das Bild dem Luini zu. Nach Rumohr ist es von Salaïno unter der Theilnahme des Meisters gemalt (drei Reisen, S. 316), nach Passavant von Luini.

***) Passavant, Kunstreise, S. 393.

lastes Aldobrandini zu Rom neuerdings in die National-Galerie von London versetzt worden*). Christus erscheint hier als ein Jüngling von grosser Schönheit, Milde und Tiefe des Ausdruckes; eben so sind auch die Köpfe der Schriftgelehrten voller Leben und Charakter. Von diesem Bilde kommen wiederum mehrere alte Copieen vor; eine der schönsten im Palast Spada zu Rom.

Ein Jünglingsbildniss von wunderbarem Liebreiz, einen Pfeil in der Hand, einen kranzartigen Schmuck mit kleinem Reiherbusch um das reichwallende Lockenhaar, durch den Heiligenschein und die lilienartigen Stickereien des blauen Mantels vielleicht als St. Ludwig**) bezeichnet, früher angeblich in der Galerie Estense, dann der Familie Diotallevi zu Rimini (im December 1850 durch den römischen Kunsthändler Leop. Fabri bei Rocca in Berlin ausgestellt, Deutsch. Kunstbl. 1851, S. 6), hat unlängst der Graf Sergey Stroganoff in St. Petersburg erworben. Wenige dem Leonardo zugeschriebene Werke haben darauf, nach Waagen's Urtheil, so überzeugenden Anspruch, als dieses, überdiess vortrefflich erhaltene Bild, von dem eine, wiewohl schwächere Wiederholung (vielleicht von Boltraffio's Hand) sich beim Herzog von Devonshire in England befindet. Fast zweifellos bewahrt es uns die Züge jenes Lieblingsschülers Antonio Salaïno, dessen Schönheit im Allgemeinen und dessen prachtvolles Haar ins Besondere (nach Vasari) der Meister so hoch gehalten, und schon die Behandlung dieses Haares allein würde die Aechtheit beweisen. 12.

Im Jahre 1516 ward Leonardo an den Hof des Königs Franz I. nach Frankreich berufen. Es ist ungewiss, ob die Compositionen einiger im Louvre befindlichen (vorgeblichen) Gemälde Leonardo's erst in diese, oder vielleicht, wie die schon erwähnten, in eine frühere Zeit fallen. Dahin gehört 13.

---

*) Passavant, a. a. O. S. 13. — Fumagalli, a. a. O. — Waagen, England I., S. 184.

**) Der Pfeil (sonst u. a. Attribut der heil. Ursula) scheint gleichwohl auf eine andere Persönlichkeit zu deuten. v. Bl.

namentlich die schöne heilige Familie, welche unter dem Namen der Vierge aux rochers bekannt ist: Maria, in einer romantischen Feldschlucht knieend, vor ihr das Christuskind, von einem Engel gehalten, und der kleine Johannes, anbetend und von der Maria umfasst, — ein Bild von holdseligem idyllischem Charakter, leider jedoch mannigfach beschädigt. Die etwas schwache und harte Ausführung lässt es übrigens nicht wohl zu, das Werk für das Original zu halten, während (nach Waagen, Leonardo-Album) in dem Exemplar des Lord Suffolk (Charltonpark) wenigstens die Köpfe von des 14. Meisters eigener Hand sein dürften. — Eine andere heilige Familie, in welcher der Erzengel Michael dem Christuskinde die Wage des Weltgerichtes darreicht (die sog. vierge aux balances), eine ungleich schwächere Composition, ist wahr- 15. scheinlich von Cesare da Sesto*) ausgeführt; das sog. Bild 16. Carl's VIII. von Ant. Beltraffio; ein sitzender Bacchus in einer Landschaft (ursprünglich vielleicht ein h. Johannes) von 17. irgend einem andern Schüler. Eine kleine Madonna mit den beiden Kindern hat mit Leonardo vollends gar nichts gemein, sondern rührt wahrscheinlich von Perino del Vaga (nach O. Mündler von B. Luini) her. — Ein jugendlicher Christus, segnend, von süssestem Ausdruck, in der Galerie Borghese zu Rom, ist ein gutes mailändisches Schulbild**).

Im Jahre 1519 starb Leonardo in St. Cloud. Die rührende Erzählung von seinem Hinscheiden in den Armen des Königs, bei Vasari, ist erdichtet.

§. 163. Ehe ich zu Leonardo's Schülern, die er in der Mailänder Akademie gebildet, übergehe, muss ich noch einige Künstler nennen, welche eigentlich der vorigen Periode angehören, auf deren Ausbildung er jedoch von entschiedenem Einfluss gewesen ist. Der eine von diesen ist sein Neben-

---

*) Nach O. Mündler, dem Waagen beistimmt.

**) Ueber diese und andere Bilder und deren Ansprüche auf Echtheit vgl. in der deutschen Uebers. des Vasari, Bd. III., Abth. I, Seite 45 u. f. die Beiträge Passavant's. Ueber eine Reihe Bilder aus Leonardo's Schule in Spanien (namentlich Madrid) vgl. Passavant im D. Kunstbl. 1853, S. 187.

buhler in seiner früheren florentinischen Zeit, Pier di Cosimo, Schüler des oben genannten Cosimo Rosselli. Es zeigt sich in den Hauptbildern dieses Künstlers allerdings ein gewisses Bestreben, in technischen Beziehungen sich mit Leonardo zu messen, was namentlich im Helldunkel hie und da glückliche Erfolge gehabt hat; aber es fehlt dem Piero fast durchweg jener innere Adel, der das grösste Verdienst in Leonardo's Werken ist. Hauptbilder des Pier di Cosimo befinden sich namentlich zu Florenz; ein Altarbild im Findelhause (agli innocenti) — jetzt in der kleinen Galerie dieser Anstalt aufbewahrt, und ein andres in der Galerie der Uffizien; eine Krönung Mariä im Louvre. Uebrigens wird dieser Künstler als ein seltsamer, düsteren Phantasieen hingegebener Mensch geschildert und ein eigen phantastischer Zug ist häufig auch seinen Werken eigen, besonders den kleineren Tafeln, welche die Geschichte des Perseus darstellen und sich ebenfalls in der Galerie der Uffizien befinden. Sehr ausgezeichnet sind insgemein die eigenthümlichen landschaftlichen Gründe seiner Gemälde. — Den genannten Bildern ist noch das treffliche Gemälde von Piero im Berliner Museum zuzuzählen, welches eine liegende Venus, mit Amor scherzend, und im Hintergrunde den schlafenden Mars darstellt; auch durch dies Bild geht derselbe phantastische Zug, der aber hier mit einer zarten, im Einzelnen selbst reizvollen Durchführung verbunden ist*).

1\. 2. 3. 4.

Sodann ist Lorenzo di Credi (geb. 1459, st. nach 1536) zu nennen, der gleichzeitig mit Leonardo die Schule des Andrea Verocchio besuchte, jedoch weniger der Weise des Meisters, als dem Mitschüler folgte. Er hat Bilder des letzteren aufs Glücklichste copirt; in eigenen Darstellungen hielt er sich gewöhnlich in dem engen Kreise schlichter und stiller Madonnenbilder und heiliger Familien, die er auf einfach anmuthige Weise, zuweilen auch mit Anklängen an die Weise des Perugino, in klarer, lichter Färbung und dabei in

*) Ueber ein bisher unbeschriebenes Bild (Madonna) des Piero vgl. Crowe u. Cavalcaselle III, 422.

[5] abgeschlossener Vollendung zu malen wusste. Treffliche Bilder von ihm sieht man in der Galerie der Uffizien zu Florenz, unter denen zwei schöne Rundbilder der Madonna, die das Kind anbetet, zu bemerken sind; vornehmlich aber drei Bilder mit kleineren Figuren, — Maria und Johannes; Christus als Gärtner und Magdalena; die Samariterin am Brunnen, — alle voll des innigsten Gefühles, von trefflichem Co- [6] lorit und überaus zarter Ausführung. Lorenzo's Hauptwerk ist eine Geburt Christi in der Akademie von Florenz, ein Bild von grösseren Dimensionen und in glücklicher Verbindung der Weise des Perugino mit dem freieren Sinn der [7] Florentiner. Im Dom von Pistoja eine reizvolle Madonna mit zwei Heiligen, der Hintergrund Architektur, Blumen und [8] Landschaft. — Unter den auswärtigen Galerieen besitzt vornehmlich das Berliner Museum mehrere gute Bilder dieses [9] Künstlers. Auch eine heilige Familie im Louvre gehört zu seinen besten Arbeiten.

Schüler und glücklicher Nachahmer des Lorenzo di Credi war Giovanni Antonio Sogliani (geb. 1492). [10] Einige Madonnenbilder von anziehend mildem Charakter in [11] der Florentiner Akademie. Eine treffliche Copie von Lorenzo's Geburt Christi im Berliner Museum.

Noch möge hier ein minder bedeutender Künstler, Giuliano Bugiardini (geb. 1471), angeführt werden, der zumeist ebenfalls als Nachahmer des Leonardo auftrat, doch [12] nur einen schwach gemüthlichen Ausdruck erreichte. Bilder von ihm u. a. in der Pinakothek von Bologna und im Museum von Berlin.

§. 164. In den eigentlichen Schülern Leonardo's wiederholt sich die Eigenthümlichkeit des Meisters in mannigfacher, durch die verschiedenen Individualitäten bedingter Weise. Wenn auch keiner von ihnen die Grösse des Meisters erreicht, so geht doch durch die gesammte Schule der Zug einer eigenthümlichen Liebenswürdigkeit und Reinheit, welche ein Spiegel von dem edlen Gemüthe des Meisters zu sein und welche es vornehmlich verhütet zu haben scheint, dass diese Schule nicht auch, wie fast alle übrigen, die von den grossen

Meistern jener Zeit gestiftet wurden, zu schnell in eine inhaltlose, auf äusseren Formenprunk gerichtete Manier verfallen ist. Die Hauptwerke von Leonardo's Schülern findet man in Mailand, vornehmlich in der dortigen Galerie der Brera, beisammen, unter denen die aus aufgehobenen Klöstern in diese Galerie versetzten Freskomalereien die wichtigsten sind*). Die bedeutendern und bekanntern Schüler sind folgende:

Voran steht Bernardino Luini (oder von Luvino, einem Flecken am Lago maggiore), ein Meister, dessen Trefflichkeit lange Zeit nicht genügend gewürdigt worden ist. Es scheint zwar, dass er sich nur selten zu der eigenthümlichen Grösse und Freiheit des Leonardo erhebt; aber er hat dafür einen unerschöpflichen Fond von Naivetät und Liebreiz, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer nicht minder die edelste Befriedigung gewähren. Jener Hauch von Schönheit und Adel, welcher den bedeutendern Werken der rafaelischen Zeit durchweg eigen ist, hat hier ein nur bedingtes Talent zu Schöpfungen befähigt, welche oft dem Herrlichsten ebenbürtig erscheinen. Insbesondere ist Leonardo's Geist in solchem Maasse auf Bernardino übergegangen, dass des letzteren Bilder es namentlich sind, die man unter den Arbeiten der Schule (wie oben bemerkt) häufig für Werke des Leonardo hielt. So war es z. B. lange Zeit mit dem wunderreizenden Brustbilde eines Johannesknaben, der mit dem Lamme spielt, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, der Fall; so auch mit jenem zarten Bilde der Herodias in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Ebenso muss ich hieher ein noch bedeutenderes, ausserordentlich schönes Gemälde rechnen, eine Madonna zwischen der heil. Katharina und Barbara, halbe Figuren, welches sich in der Galerie Esterhazy zu Wien befindet und noch immer Leonardo's Namen trägt. Gewichtige Stimmen nennen selbst jene unter Leo-

1.
2.
3.
4.

*) Vgl. I. D. Passavant: Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei, im Kunstbl. 1838, No. 69 u. f.

nardo's Namen berühmten Compositionen der Eitelkeit und Bescheidenheit, des Christus unter den Schriftgelehrten u. a. m. als nicht bloss von Luini gemalt, sondern auch als seine Erfindungen. Seine Hand unterscheidet sich sonst von der des Meisters kenntlich genug durch die ungleich geringere Schärfe der Durchführung, namentlich der Modellirung, so wie durch eine grössere Allgemeinheit des Ausdruckes, welcher neben dem Typus des Leonardo bisweilen das Studium rafaelischer Ideale erkennen lässt. Die Farbe ist blühend, selbst in den Fresken, dagegen scheint Luini das Geheimniss harmonischer Composition nicht ergründet zu haben. — Mailand ist reich
5. an Werken Luini's; die ambrosianische Bibliothek, die Galerie der Brera, die Privatsammlungen besitzen einen Schatz
6. anmuthvoller Staffeleigemälde. Im Dom von Como befinden sich, ausser einem trefflichen Altarblatt, zwei Temperabilder auf Leinwand, eine Anbetung der Hirten und eine Anbetung der Könige mit einzelnen Gestalten von hinreissender jugendlicher Schönheit; Anderes a. a. O. — Am bedeutendsten aber erscheint Luini in seinen Fresken. Frühere Werke dieser Art enthalten noch häufig etwas jugendlich Schüchternes und Befangenes; zu diesen gehört der grösste Theil der Fresken, welche aus eingegangenen Kirchen in die Sammlung der
7. Brera gekommen sind: die Darstellungen aus dem Leben der Maria, aus der Kirche della Pace stammend, und die aus dem Kloster della Pelucca. Letztere stellen meist mythische und ähnliche Gegenstände classischen Inhalts dar, sie sind in einer mehr decorativen, aber eigenthümlichen sinnigen
8. Weise behandelt. — Noch vorzüglicher sind die Fresken aus Ovids Metamorphosen, welche jetzt im Hause Silva zu Mailand aufbewahrt werden. In den späteren Fresken Luini's entwickelt sich dagegen eine reife und edle Männlichkeit.
9. Hieher gehört zunächst ein höchst treffliches Werk, Maria auf dem Throne, von Heiligen umgeben, vom Jahre 1521, aus der Kirche der Brera ebenfalls in die dortige Galerie
10. gebracht. Sodann die zahlreichen Arbeiten im Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, wo vornehmlich die Altarwand der inneren Kirche (mit Ausnahme des älteren Altar-

bildes) und eine Kapelle von ihm ausgemalt sind. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, die würdigsten Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben dargestellt; Alles, von der braun in braun gemalten Brüstung über dem Fussboden an bis zum Gewölbe ist hier mit den herrlichsten Fresken bedeckt und das Auge kann sich an dem verschwenderischen Reichthum dieser Phantasie nicht satt sehen. Auch andre Mailändische Kirchen haben einzelne 11. Fresken von Luini aufzuweisen, wie sich z. B. ein schönes Altarbild in S. Maria del Carmine (in einer verlassenen Kapelle), ein anderes in S. Giorgio al Palazzo befindet. U. s. w. 12. — Noch bedeutender sind seine zahlreichen Frescobilder im 13. Franziskanerkloster degli Angeli zu Lugano, um das Jahr 1529 gemalt, welche wiederum den grössten, unerschöpflichsten Reichthum einer höchst liebenswürdigen Phantasie darthun. An der Hinterwand über dem Choreingang sieht man eine grosse Kreuzigung Christi von etwa 140 Figuren, worunter die Gruppe um die wie eine Leiche hinsinkende Maria, die schöne Gestalt des gläubigen Hauptmanns, die den Mantel zertheilenden Soldaten, die ekstatisch knieende Magdalena sich vorzüglich auszeichnen; die höchste Höhe erreicht der Maler in der Gestalt des Johannes, dessen Geberde und Ausdruck lauter edle Begeisterung und Vertrauen ist. Einzelne Figuren von entsprechendem Werth sind an verschiedenen Pfeilern und Mauern der Kirche noch erhalten; eine überaus anmuthvolle Madonna in einer Lünette über der Thür des Refektoriums; in demselben ein Abendmahl, welches mit dem des Leonardo viele Aehnlichkeit hat, aber nicht als eine Copie desselben (vielleicht auch nicht als Luini's Arbeit) zu betrachten ist. Nicht minder ausgezeich- 14. net sind die Fresken, welche Luini in der Kirche zu Saronno um das Jahr 1530*) ausführte und wo er in einer Reihefolge von Gemälden das Leben der heil. Jungfrau darstellte. Bei der tiefsten Innigkeit des Gemüthes entfaltet sich hier das Leben in heiterster Pracht; vorzüglich reich in

*) Ueber das Jahr s. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 309.

der Erfindung, edel im Styl und zart gefühlt, zugleich am besten erhalten, ist hier die Anbetung der Könige*). — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, steht dem Vater beträchtlich nach; er erscheint zumeist als ein unerfreulicher 15. Manierist. Sein Martyrthum des heil. Vincentius in der Brera zu Mailand giebt hievon ein genügendes Zeugniss; es ist ein grosses Frescobild und nur interessant durch den Umstand, dass es einen wohlgelungenen Versuch, Frescomalereien auf Leinwand zu übertragen, zeigt.

Marco d'Oggione (Uggione, Uglone, schon 1490 in Leonardo's Schule, gest. 1530). Ein tüchtiger Arbeiter im Style des Leonardo, doch ohne die Kraft des Meisters und ohne jene hinreissende Holdseligkeit und tiefere Anmuth des B. Luini; in technischer Beziehung besonders durch einen 16 gewissen kälteren Farbenton unterschieden. Seine Fresken in der Brera (aus S. M. della Pace stammend) sind nicht bedeutend, meist unruhig in der Composition, und im Einzelnen 17. kleinlich. Unter seinen Staffeleigemälden finden sich dagegen einige von schönem, ruhigem Adel, wie namentlich das Bild der drei Erzengel (in der Brera) in der Zeichnung der Gestalten und dem zarten Ausdruck der Gesichter sehr be- 18. merkenswerth ist. — Eine gute heil. Familie im Louvre; ein Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand. — Seiner Copieen von Leonardo's Abendmahl ist bereits gedacht worden.

Andrea Salaïno (Salai). Aehnlich wie der vorige, 19. doch etwas freier, kräftiger und wärmer im Colorit. Eins seiner Hauptbilder, in der Brera, ist eine Maria mit dem Kinde, dem Petrus die Schlüssel reicht; dahinter steht Paulus; in der Composition minder bedeutend, zeichnet sich das Bild durch leichtere Bewegung, nach Art des Leonardo, aus. 20. Vornehmlich beachtenswerth ist von ihm eine Ausführung

---

*) Eine Madonna mit dem Kinde im Museum zu Dijon, ein „köstliches Bild“ der heil. Familie, wobei die sich herzenden Kinder Jesus und Johannes, im Museum zu Madrid; die Flora oder „Colombina“ aus der Galerie Orleans, jetzt in St. Petersburg, — beide letztere sonst für Arbeiten Leonardo's gehalten (Passavant im Kunstblatt 1856, S. 273).

jenes Cartons der heiligen Anna von Leonardo, ebenfalls in der Brera befindlich. Die Carnation hat bei Salaïno meist einen röthlich warmen, durchscheinenden Ton.

Giovan Antonio Beltraffio 1467—1516. Eine vorherrschende Milde charakterisirt diesen Künstler, dessen Zeichnung jedoch zumeist noch etwas Befangenes, etwas Trockenes hat, was auf ein gewisses Verhältniss zu der älteren mailändischen Schule hinzudeuten scheint. Sein Hauptwerk, jetzt 21. im Louvre, ist ein Altargemälde, welches er 1500 für die Kirche S. M. della Misericordia zu Bologna malte: Maria mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian, nebst knieenden Donatoren. Letztere sind vorzüglich schön, der Sebastian höchst schlicht und edel, die Madonna dagegen etwas bedrückt. Im Berliner Museum befin- 22. det sich von ihm eine heilige Barbara, eine Gestalt voll eigenthümlich grossartiger statuarischer Würde.

Francesco Melzi, geb. 1491, ein edler Mailänder (wie auch der vorige) und dem Leonardo befreundet. Seine Gemälde, deren man jedoch nur wenige kennt, sollen der Weise des Leonardo sehr verwandt sein und auch sie häufig für die des Meisters gelten. Im Schlosse von Vaprio (Be- 23. sitzung der Melzi), befindet sich das colossale Frescobild einer Madonna mit dem Kinde, ein eigenthümlich grandioses Werk, von trefflichster Ausführung, welches wahrscheinlich von seiner Hand herrührt. Im Berliner Museum trägt das höchst 24. reizvolle Bild einer Pomona mit dem Vertumnus, welches früher für Leonardo galt, gegenwärtig den Namen des Francesco. Vertumnus (in Gestalt eines alten Weibes) ist roh übermalt; Pomona dagegen wohl erhalten und das schönste Beispiel eines in dieser Schule öfter vorkommenden Motives.

Cesare da Sesto. Ein bedeutender Künstler, der in späterer Zeit in Rafael's Umgebung zu Rom arbeitete und mit diesem Meister in ein freundschaftliches Verhältniss trat. In früheren Werken erscheint er anziehend und dem Leonardo an Gründlichkeit und Vollendung näher verwandt als irgend ein anderer Schüler; in späteren zeigt er einzelne Eigenthümlichkeiten der römischen Schule, welche sich indess

mit denen der mailändischen nicht eigentlich organisch ver-
25. binden. Zu jenen gehört ein jugendlicher Christuskopf in der Ambrosiana zu Mailand, von höchst zartem und naivem
26. Ausdrucke, schön und einfach gemalt. Ebenso eine schöne Taufe Christi im Hause des Duca Scotti zu Mailand, ein treffliches Bild mit einer reichen, sehr ausführlichen Landschaft. (Letztere ist von der Hand des Landschaftsmalers Bernazzano, welcher in ähnlicher Weise öfters gemein-
27. schaftlich mit Cesare malte). Die Galerie Manfrini zu Venedig besitzt (?) von ihm zwei Madonnen, welche den beiden verschiedenen Richtungen angehören und in dieser Rücksicht
28. interessante Vergleichungspunkte darbieten. Eine grosse Altartafel, welche die Madonna mit S. Rochus u. a. Heiligen darstellt und bereits rafaelische Reminiscenzen erkennen lässt,
29. befindet sich beim Duca Melzi in Mailand; andere Bilder im
30. Belvedere zu Wien, u. s. f. Eins der grössten Bilder aus Cesare's späterer Zeit ist eine figurenreiche Anbetung der Könige im borbonischen Museum von Neapel. Hier ist die Madonna mit dem Kinde noch ganz in der Weise des Leonardo, Anderes ganz in der des Rafael gehalten, die Composition aber ist bei liebevollster und im Einzelnen sehr schöner Durchführung doch überladen und zeigt bereits jene manieristische Ausartung, die bald bei Rafael's Schülern einriss.

31. Gaudenzio Vinci aus Novara*). Altargemälde zu

---

*) Schorn, im Tübinger Kunstblatt 1823, S. 2. — Mir ist leider kein Bild des Gaudenzio aus eigner Anschauung bekannt; doch möchte es hier wohl am Orte sein, auf ein vorzügliches Gemälde aufmerksam zu machen, welches diesem Meister vielleicht angehören könnte. Es befindet sich im Palast Manfrini zu Venedig, dort als Perugino (früher, wie es scheint, als Bernardino Luini) benannt und mit der Jahrzahl 1500 bezeichnet. Es stellt die Fusswaschung Christi dar und hat eine schöne feierliche Anordnung; die Apostel stehen einfach nebeneinander; vorn, zur Linken, sitzt Petrus über dem Waschbecken, zur Rechten kniet Christus, hinter ihm Johannes mit dem Handtuch. Der Faltenwurf ist zum Theil peruginesk, zum Theil mit Motiven der älteren venetianischen Schule; in den Köpfen wechseln die Motive der umbrischen, der venetianischen Schule und der des Leonardo (oder vielmehr des B. Luini); ein jugendlicher Kopf namentlich ist ganz in der anmuthvollen Weise des Luini gemalt.

Arona, am Lago maggiore, welches sich durch den Adel der Gestalten und sinnvollen Ausdruck vortheilhaft auszeichnet. Es neigt sich übrigens bedeutend zu der Weise des Perugino und Francia.

Andere Schulgenossen, von welchen wenig Sicheres und Bedeutendes vorhanden, waren Pietro Riccio (Gianpedrino? — eine h. Catharina zwischen zwei Rädern, im Berliner Museum); Girolamo Alibrando aus Messina; Bernardino Fassolo aus Pavia; endlich Bernardo Zenale, Schüler des ältern Vicenzo Civerchio, der sich später so an Leonardo's Weise anschloss, dass eine Madonna mit Engeln, von seiner Hand, jetzt in der Brera, lange für dessen Werk gelten konnte. 32. 33.

§. 165. Ein anderer Mailänder jener Zeit ist Gaudenzio Ferrari, eigentlich ein Piemontese aus Valduggia (1484—1549)*). Dieser Künstler gehört nicht unter Leonardo's eigentliche Schüler: er scheint aus jener älteren Mailänder Schule, von der ich bereits gesprochen habe, und die sich bis zum Anfange des Jahrhunderts erhielt, hervorgegangen zu sein; eine Zeit lang war er auch in Perugino's Werkstätte beschäftigt; doch ist auch eine Einwirkung des Leonardo auch auf ihn nicht zu verkennen. Später arbeitete er in Rafael's Schule zu Rom, und nahm Manches auch aus dieser Schule an. Bei der Vereinigung so verschiedenartiger Richtungen ist ihm zugleich ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn bestimmt von seinen Zeitgenossen unterscheidet und, wenn er gleich nicht immer von Manier frei erscheint, doch wiederum zu eigenthümlichen Schönheiten Veranlassung gegeben hat. — Gaudenzio ist einer der fruchtbarsten Maler seiner Zeit gewesen und hat namentlich eine Menge von Fresken hinterlassen, welche in Betreff des frischen, blühenden Colorites kaum denjenigen des Luini nachstehen und der jetzigen Frescomalerei mannigfach als Muster dienen könn-

---

*) Vgl. *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari, dis. ed inc. da Silvestro Pianazzi, dir. e descr. da G. Bordiga. Milano* 1835.

ten. Auch seine Oelgemälde zeichnen sich meist durch Tiefe und Klarheit (nicht aber durch Harmonie) der Farbe, und ausserdem durch seelenvollen Ausdruck, eine oft sehr schöne Lebendigkeit und eine reiche Fülle der Darstellung aus, wenn ihm auch jene höhere Gemessenheit der grossen Mei-
1. ster fehlt. Ein früheres Werk von grösstem Werthe, welches eine ähnliche Verwandtschaft des Meisters zu Leonardo zeigt, wie etwa die Arbeiten seines Landsmannes Soddoma (von
2. Vercelli), befindet sich in der königl. Galerie zu Turin; es stellt die Klage um den todten Christus dar. Ein Altarblatt von 1524 in der neuen Sakristei des Domes von Novara,
3. ein Martyrium der heil. Catharina in der Brera (grandios und
4. höchst lebendig, ein Werk freister Meisterschaft), eine Heimsuchung Mariä, ehemals in der Solly'schen Sammlung zu
5. London, und eine überaus liebliche Madonna mit Engeln und Heiligen unter einem Orangenbaum, im Chor von S. Cristoforo zu Vercelli gehören ebenfalls zu seinen besten Staffelei-
6. bildern; dagegen sind zwei Temperagemälde im Dom von Como (u. a. eine Flucht nach Aegypten) bei aller Kraftfülle
7. schon nachlässig und manierirt. — Von Gaudenzio's Fresken finden sich manche in der Galerie der Brera, welche grösstentheils aus S. Maria della Pace stammen, und die Geschichte der heil. Jungfrau darstellen. Sehr interessant ist unter diesen die Geschichte der Aeltern der Maria auf drei zusammengehörigen Bildern. Die Seitenbilder enthalten das Leiden der beiden Gatten nach ihrer Trennung, — vorzüglich schön das linke, auf welchem Anna sitzt und die Vorwürfe ihrer Magd anhören muss; beides sind treffliche und sehr edel gezeichnete Gestalten. Das Mittelbild stellt den Trost dar, der ihnen gewährt wird. Hier sieht man im Hintergrunde eine reiche Stadt (Jerusalem); ein Wassergraben, der bis zum Vorgrunde heranläuft, trennt das Bild in zwei gesonderte Handlungen; auf der einen Seite steht Anna, auf der andern Joachim bei den Hirten, beide emporschauend zu den Engeln, die ihnen das Heil verkünden. Im Hintergrunde, vor dem Thore der Stadt, begegnen sich beide Gatten und umarmen einander. Das grossartig Freie der Conception, ver-

bunden mit dem Adel der Darstellung, giebt diesem Werk bedeutende Vorzüge und einen sehr eigenthümlichen Reiz. — Weit das umfangreichste Werk Gaudenzio's sind die Fresken, womit er den berühmten piemontesischen Wallfahrtsort Varallo bereicherte. In der Capella del sacro monte stellte er den Opfertod Christi in einer grossen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als plastische, naturgemäss colorirte Arbeiten; hinter denselben sind dann die Wände mit einem überaus grossen Reichthum zuschauender u. a. Nebenfiguren bemalt, die Frauen in schöner, luinesker Weise, die reitenden Krieger in phantastischem Ritterkostüm, manche Gestalten indess schon etwas gespreizt und naturalistisch. Am Gewölbe sieht man achtzehn klagende Engel, zum Theil von schönstem Ausdruck. — Im Minoritenkloster malte er bereits im Jahre 1507 eine Darstellung im Tempel und einen Christus unter den Schriftgelehrten, dann seit 1510 die Geschichte Christi in 21 Bildern, Alles mehr oder weniger mit Leonardo verwandt, was auch von einer Madonna mit Heiligen in sechs Abtheilungen, der sog. ancona di S. Gaudenzio gilt. Die späteren Arbeiten verrathen mehr den Schüler Rafael's, z. B. eine Anbetung des Kindes, in einer Lunette von S. Maria di Loreto unweit Varallo, nach 1527 ausgeführt. — In Vercelli enthält das Refectorium von S. Paolo ein Abendmahl, welches den unvermeidlichen Einfluss von Leonardo's Darstellung zeigt, aber gegen diese sehr zurücksteht. — Mit seinem Schüler Lanini (s. unten) malte Gaudenzio 1532—1535 in der dortigen Kirche S. Cristoforo*) das Querschiff etc. aus; von ihm selbst ist Mariä Geburt, Verkündigung, Visitation, Anbetung der Hirten und der Könige, die Kreuzigung und die Himmelfahrt Mariä, lauter lebensvolle Bilder von grösster Sicherheit der Darstellung, hier und da derb und freilich auch manierirt. — In der Kirche zu Saronno unweit Mailand schmückte er 1535 die Kuppel mit einer Glorie von Engeln aus, die untern gross und bekleidet, die obern nackte Flügelknaben, manche darunter

8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

*) S. Kunstblatt 1845, No. 100, Aufsatz von F. Osten.

von hoher Schönheit und Freiheit, mit einem Nachklang der Art Leonardo's, andere sehr manierirt; auch ein Einfluss des
15. Coreggio soll unverkennbar durchschimmern. — Noch das letzte grössere Werk Gaudenzio's, eine Geisselung Christi, in S. Maria delle Grazie zu Mailand, vom Jahre 1542, ist von einer eigenthümlichen Gewalt und Freiheit der Darstellung.

Nachfolger des Gaudenzio Ferrari:

Bernardino Lanini. Nicht gerade bedeutend und nicht frei von manieristischen Ausartungen, doch noch mit einzelnen erfreulichen Reminiscenzen an die Schule des
16. Leonardo. In solcher Art von ihm ein Abendmahl in S.
17. Nazaro grande zu Mailand. Ein Altarbild von schlichtem
18. und mildem Charakter im Berliner Museum. In S. Cristoforo zu Vercelli ist von ihm die Vermählung Mariä (von mehr alterthümlicher peruginesker Auffassung) mehrere sehr verdorbene Scenen aus dem Leben der heil. Magdalena, und die durch frische, heitere Lebendigkeit ausgezeichnete Trauung
19. eines vornehmen, betagten Paares; ausserdem eine treffliche Madonna mit Heiligen, und eine andere in S. Giuliano u. s. w.

Andrea Solario verbindet die Auffassungsweise Gaudenzio's auf das Ansprechendste und Liebenswürdigste mit dem zartern Formgefühl und dem Ausdruck Leonardo's. Eine
20. Madonna mit dem Kinde, im Louvre, ist vielleicht nach einer Zeichnung des letztern ausgeführt. Eine Tochter der Hero-
21. dias, ebenda; ein milder und schöner Christus, das Kreuz
22. tragend, im Berliner Museum; ein Himmelfahrt Mariä nebst Heiligen in der neuen Sakristei der Carthause von Pavia. Eine schöne Madonna mit dem Kinde, bisher Leonardo genannt, in der Galerie zu Pommersfelden.

Gio. Battista Cerva. Unbedeutend.

Dessen Schüler: Gio. Paolo Lomazzo. Von seinen Malereien gilt ungefähr dasselbe, wie von denen des Lanini. Bedeutendere Verdienste hat er als Kunstschriftsteller. (Trattato della Pittura, 1584. Idea del tempio della Pittura, 1590.)

Schüler des Lomazzo: Ambrogio Figino. Schwach manieristische Ausartung alterthümlicher Motive.

Zweites Capitel.

Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

§. 166. Zwei und zwanzig Jahre später als Leonardo da Vinci, im Jahre 1474, ward Michelangelo Buonarotti*) geboren, ein Mann, der gleich jenem den Beginn der Blüthe der neueren Kunst einleitete, der ebenfalls als eins der ersten Lichter derselben glänzte und der den schnellen Verfall der Kunst mit erleben musste; er starb hochbejahrt im Jahre 1563. Auch er war, wie Leonardo, ein höchst vielseitiger Mensch; er war Architekt, Bildhauer und Maler, und zwar in allen drei Künsten gleich bedeutend; er war ein vorzüglicher Dichter und Musiker; er war in den gelehrten Wissenschaften erfahren und der gründlichste Anatom. 12 Jahre hat er allein über dem Studium der Anatomie zugebracht und darin das möglichst Vollkommene geleistet. Es war ein stolzer strenger Geist, der in dem Michelangelo lebte und seinen Handlungen wie seinen Kunstwerken ein eigenthümliches Gepräge gab; ein Gemüth, welches die Einsamkeit der eignen Seele am höchsten schätzte und tiefsinnige Gedanken in freier

---

*) Giorgio Vasari: *Vita del gran Michelagnolo Buonarotti, Firenze* 1568. (Besondrer Abdruck der Lebensbeschreibung Michelangelo's in Vasari's grossem Werke.) — Spätere Ausgabe: *Roma* 1760 *(aggiuntevi copiose note).* — Ascanio Condivi: *Vita di Michel Angelo Buonarroti. Roma* 1553. — *Seconda edizione accresciuta: Firenze* 1746; — Neue Ausgabe: Pisa, 1823. — Quatremère de Quincy: *Histoire de Michel-Ange Buonarotti. Paris*, 1835. — Herman Grimm: Michel Angelo. — Vergleiche: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Abth. 2, S. 254 ff. — U. a. m. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. de Michel-Ange Buonarotti.* — Verzeichniss der nach Michelangelo gefertigten Kupferstiche: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig, 1768, Band I, S. 355 ff. — Michel Angelo-Album (Photographien) mit Text von W. Lübke. Berlin, G. Schauer. — Zur vollständigen Würdigung des grossen Mannes, auch als Künstler, dürfen seine lyrischen Gedichte (mit deutscher Uebersetzung, herausg. von Gottlob Regis, Berlin 1842) nicht übergangen werden; sie erst vollenden das Gesammtbild dieser mächtigen Seele.

körperlicher Form, nicht mehr in symbolischer Umhüllung, auszusprechen wusste. Ich möchte sagen: es ist etwas architektonisch Geheimnissvolles in Michelangelo's Gestalten: sie sind der Ausdruck urgewaltiger Kräfte, die ihnen in der Bewegung wie in der Ruhe den Stempel höchster Macht und erhabenster Leidenschaft aufgeprägt haben.

Michelangelo empfing seine erste Kunstbildung in der Schule des Domenico Ghirlandajo, ward aber bald, durch innere Neigung und äussere Veranlassung, mehr zum Studium und zur Ausübung der Bildhauerei hinübergezogen. Das erste bedeutende Werk, welches er im Fache der Malerei hervorgebracht hat, fällt bereits in den Beginn seines männ-
1. lichen Alters (1504); es ist jener Carton, den er im Wettstreit mit dem älteren Leonardo da Vinci verfertigte. Ueber die Veranlassung beziehe ich mich auf das, was ich hierüber bereits bei Leonardo bemerkt habe. Auch Michelangelo's Carton ist verloren (einer seiner Nebenbuhler, Baccio Bandinelli, soll ihn zerrissen haben); doch sind wir sowohl durch einige alte Kupferstiche, als auch durch andre Nachbildungen von dem grössten Theile der Composition unterrichtet*). Michelangelo wählte, wie ich erwähnt habe, den Anfang jener Schlacht, und zwar, wie sich wenigstens aus dem Vorhandenen ergiebt, den Moment, in welchem ein Haufe florentinischer Soldaten, die eben im Arno baden, unerwartet den Aufruf zum Kampfe vernimmt. Dies gab dem Künstler Gelegenheit, seine Kenntniss des Nackten in schönster und lebendigster Entwickelung zu zeigen. Alles ist hier in Bewegung. Die schon angekleideten, die noch halb oder ganz nackten Krieger stehen in hastigem Gedränge durch einander; einige klettern

---

*) Einzelne Figuren und Gruppen des Cartons, zum Theil unter dem Namen der „Kletterer" *(les Grimpeurs)* bekannt, in verschiedenen Kupferstichen von Marc-Antonio und von Agostino da Venezia. — Eine alte Kopie des Hauptheiles der Composition, grau in grau, in Oel gemalt, befindet sich zu Holkham, dem Landsitz des Grafen Leicester in England. S. Passavant, Kunstreise etc. S. 194, und Waagen, Kunstw. und Künstl. in England, II, S. 511, u. f. Gest. von Schiavonetti. Réveil, 541. Desgl. v. Ruscheweyh.

aus dem Wasser das steile Ufer empor, andere pressen die nackten Glieder in die engen Gewänder, noch andre eilen, bereits gerüstet, in die Schlacht hinaus; Michelangelo soll, nach dem Urtheile von Zeitgenossen*), nicht wieder etwas gleich Vollendetes geschaffen haben, welches Urtheil jedoch, wie es scheint, wohl nur mehr auf die Technik des Werkes zu beziehen sein dürfte. Dass dieses, sowie auch der Carton Leonardo's, als höchstes Förderniss in die Kunstbildung der jüngeren Zeitgenossen eingriff, habe ich ebenfalls schon erwähnt.

Die nächstfolgenden Jahre wurde Michelangelo wiederum durch grosse plastische Arbeiten beschäftigt, indem ihn der Papst Julius II. nach Rom berief und ihm die Anfertigung eines höchst prachtvollen Grabmonumentes auftrug, welches nachmals jedoch nur in einem geringen Theile zur Vollendung gekommen ist. Der Papst selbst war die Hauptursache der Unterbrechung dieser Arbeit, indem er, abgesehen von manchen Misshelligkeiten, die zwischen ihm und dem Künstler verschiedentlich ausbrachen, den Plan gefasst hatte, von ihm die Decke der grossen sixtinischen Kapelle, die noch immer ohne malerischen Schmuck dastand, mit Frescogemälden verzieren zu lassen. Michelangelo suchte diesen Auftrag, der jenes bereits begonnene Werk unterbrach und dessen Ausführung er sich vielleicht nicht gewachsen glaubte, anfangs von sich abzulehnen; da jedoch der Papst ernstlich darauf bestand, so begann er im Jahre 1508 die neue Arbeit und vollendete das ungeheure Werk ganz allein, ohne irgend eine fremde Beihülfe, in dem Zeitraume von etwa 3 Jahren**). Zwar hatte er sich zum Beginn der Arbeit ehemalige Mitschüler und Freunde aus Florenz kommen lassen, damit diese

2.

*) S. vornehmlich: *Vita di Benvenuto Cellini, l. I, c.* 2.

**) Nach übereinstimmenden Zeugnissen war Michelangelo nur 22 Monate mit der Ausführung der Gemälde beschäftigt. Doch kann in diesem kurzen Zeitraum unmöglich die Ausführung der Cartons mit eingeschlossen sein; daher die obige Annahme. Nach Passavant (Rafael etc. I, S. 179, Anm.) wären sogar wenigstens vier Jahre anzunehmen.

nach seinen Cartons die Gemälde ausführten, vielleicht jedoch auch, um ihnen die Technik des Frescomalens, darin er minder erfahren war, gründlich abzusehen. Als ihre Arbeit wenig genügend ausfiel, sandte er sie wieder heim, liess das Begonnene herunterschlagen und machte sich allein ans Werk. — Die Gemälde an der Decke der sixtinischen Kapelle enthalten das Schönste von Allem, was Michelangelo in seinem langen thätigen Leben geleistet hat; hier zeigt sich ein grosser Geist in seiner edelsten Würde und höchsten Reinheit; hier tritt nichts von jenen Willkürlichkeiten dem Beschauer störend entgegen, zu denen ihn sein grosses Talent in andren Werken nicht selten verleitet hat. Die Decke wird durch ein Spiegelgewölbe gebildet. Der mittlere flache Theil derselben enthält in einer Reihenfolge grösserer und kleinerer Bilder die bedeutendsten Geschichten der Genesis, d. h. die Erschaffung und den Sündenfall der Menschen, nebst dessen nächsten Folgen. In den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes sind die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen*), als die Vorherverkünder der Erlösung, dargestellt; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der heiligen Jungfrau, deren Reihenfolge unmittelbar auf den Erlöser hinüberleitet. Der äussere Zusammenhang dieser mannigfaltigen Darstellungen wird durch ein architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein derjenigen Festigkeit und freien Haltbarkeit giebt, welcher bei den an Decken befindlichen, also gewissermaassen hängenden Darstellungen so höchst nöthig ist und so selten gefunden wird. Zu diesem Gerüst ist hier auch eine grosse Anzahl von Figuren zu rechnen, welche an minder bedeutenden Stellen in Stein- oder Bronzefarbe, an bedeutenderen in natürlicher Farbe ausgeführt sind; sie dienen dazu, die archi-

---

*) Die Sibyllen stehen, nach der Legende des Mittelalters, den Propheten des alten Bundes zur Seite; ihr Amt war es, den Heiden die Zukunft des Erlösers zu verkündigen, wie dies von Seiten der Propheten für die Juden geschehen war.

tektonischen Formen zu stützen, zu tragen, auszufüllen und zu beschliessen; ich möchte sie am liebsten als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur bezeichnen. Es bedurfte eines Mannes, der gleich gross im Fache der Architektur und Sculptur, wie in dem der Malerei war, um ein architektonisches Ganze von so grossartiger Wirkung zu erfinden und die dekorativen Figuren in ihrer bedeutsamen plastischen Ruhe, zugleich aber in ihrer Unterordnung unter die Hauptgegenstände zu entwerfen, und um letztere in den für die Räumlichkeit günstigsten Massen und Verhältnissen zu halten. Manche Künstler der späteren Zeit (wie namentlich Annibale Caracci in der Galerie des Palastes Farnese, haben Aehnliches versucht, aber keiner hat es vermocht, den Gedanken des Ganzen in derselben inneren Nothwendigkeit zu erfassen und durchzuführen.

Die Geschichten der Genesis, wie sie Michelangelo an dem mittleren Theile dieser Decke ausgeführt hat, sind die erhabensten Darstellungen dieses Gegenstandes; in ihnen tritt das Wesen des schaffenden Weltgeistes lebendig vor die Augen des Beschauers. Michelangelo hat hier einen eigenthümlichen Typus für die Gestalt des allmächtigen Vaters erfunden, der mannigfach von seinen Nachfolgern (schon von Rafael) nachgebildet, aber von keinem übertroffen worden ist. Er stellt ihn in gewaltigem Fluge, hinrauschend durch die Lüfte, dar, umgeben von Genien, welche halb ihn tragen, halb von ihm getragen werden und von seinen flatternden Gewanden bedeckt sind; es sind die einzelnen Laute, die einzelnen Kräfte seines schöpferischen Wortes. So sehen wir ihn auf dem ersten Bilde, wo er mit der einen Hand der Sonne, mit der andern Hand dem Monde seine Bahn weiset. So auch auf dem zweiten Hauptbilde, wo er den ersten Menschen zum Leben erweckt. Hier liegt Adam am Ufer der Erde hingestreckt, im Begriff, sich emporzurichten; der Schöpfer berührt mit der Spitze seines Fingers den des Menschen und scheint so die Kraft und das Gefühl des Lebens in jenen hinüberzuströmen; es ist ein Bild von wunderbar tiefsinniger Composition und voll der edelsten

Hoheit und Majestät in der Ausführung. — Nicht minder bedeutend ist das dritte Hauptbild, die Darstellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese. Hier steht der Baum der Erkenntniss in der Mitte, die Schlange, welche in den Oberkörper eines Weibes ausgeht, um dessen Stamm geschlungen; sie beugt sich seitwärts hinüber zu dem Paare, das zu sündigen im Begriff ist, und in dem man Gestalten voll eigenthümlich grossartiger Anmuth, besonders in der Eva, erkennt. Auf der andern Seite der Schlange, fast Rücken an Rücken mit ihr, schwebt der Engel mit dem Schwerte, der die Gefallenen aus dem Paradiese vertreibt. Es liegt in dieser Doppelhandlung, in dieser Verbindung zweier, durch die Zeit getrennter Momente etwas höchst Poetisches und Bedeutsames; es ist Schuld und Strafe in Einem Bilde, und die nahe Zusammenstellung des Racheengels mit dem Dämon der Finsterniss, das blitzähnliche Hervorbrechen des ersten hinter dem Rücken des letzteren ist von tiefer, ergreifender Wirkung. — Das vierte Hauptbild enthält eine figurenreiche Darstellung der Sündfluth und ist eine der ausführlichsten dramatischen Compositionen Michelangelo's. — Auch die fünf kleineren Zwischenbilder der Decke: Gott-Vater, das Licht von der Finsterniss theilend, — Gott-Vater, die Wasser scheidend, — die Erschaffung der Eva, — das Dankopfer des Noah, — Noah's Trunkenheit, haben besondere und grossartige Schönheiten.

Die Propheten und Sibyllen, in den Pendentifs des gewölbten Randes, sind der Dimension nach die grössten Figuren unter den Malereien der Decke; auch sie gehören zu den wunderbarsten Gestalten, welche die neuere Kunst ins Leben gerufen hat. Sie sind sämmtlich sitzend dargestellt, meist mit Büchern oder Schriftrollen beschäftigt, Genien neben oder hinter ihnen. Trauernd, sinnend, forschend oder in Begeisterung aufblickend sitzen diese mächtigen Wesen da; ihre Gestalt und ihre Bewegung, wie sie sich in den Formen selbst und in den Linien und Massen der Gewänder darstellen, sind von der grössten Würde und Majestät; in allen spricht sich deutlich der Charakter aus, dass sie den

Schmerz einer zerrütteten, sündigen Welt zu begreifen und zu tragen vermögen und dass sie die Kraft haben, deren Blick auf den Trost der Zukunft hinzuleiten. Doch herrscht in ihnen zugleich die grösste Mannigfaltigkeit der Stellungen und des Ausdruckes, und eine jede dieser Gestalten ist auf die eigenthümlichste Weise individualisirt: Zacharias als Greis in hohem Alter, ruhig und überlegsam forschend; — Jeremias niedergebückt, versunken in die Gedanken eines bitteren, gewaltsamen Schmerzes; — Ezechiel, sich in hastiger Bewegung zu dem Genius neben ihm umwendend, der in freudiger Offenbarung nach oben weist; u. s. w. So auch die Sibyllen: die Persische, ein mächtiges hohes Weib, wiederum hoch bejahrt; — die Erythräische voll der schönsten Kraft, der kriegerischen Göttin der Weisheit vergleichbar; — die Delphische, wie Kassandra, jungfräulich zart und anmuthvoll, aber auch sie kräftig genug, um den hohen Ernst der Offenbarung tragen zu können; u. s. w.

Die Vorfahren der heiligen Jungfrau stellen die mannichfaltigsten Familiengruppen dar, in denen sich, ohne Hindeutung auf besondre Handlungen und Verhältnisse (davon bekanntlich auch in der Schrift zumeist nichts erwähnt wird), nur eben das Beisammensein in der Familie und ein stilles Harren und Hoffen in die Zukunft ausspricht. Doch hat der Künstler diese Zustände zu den mannichfaltigsten Motiven zu benutzen und solcher Gestalt eine grosse Reihe verschiedener Gruppen darzustellen gewusst, welche sämmtlich durch eine eigenthümliche Abgeschlossenheit und durch eine grossartig schöne Auffassung der Verhältnisse des Famalienlebens anziehen. Auch diese Gruppen und Gestalten gehören wiederum zu Michelangelo's edelsten Compositionen; in ihnen namentlich giebt er Beispiele einer Innigkeit und Zartheit, die, wenn sie auch immer das Gepräge seines erhabenen Geistes tragen, so doch nur selten in seinen Werken gefunden werden und die in allgemeiner Beziehung sehr interessante Vergleichungspunkte mit Rafaels heiligen Familien darbieten.

Noch sind unter den Deckengemälden der sixtinischen

Kapelle vier besondere, historische Darstellungen zu erwähnen, welche sich in Gewölbklappen der vier Ecken befinden und Momente der Rettung des Volkes Israel darstellen: Judith, nachdem sie den Holofernes ermordet hat; — Goliath, von David besiegt; — das Wunder der ehernen Schlange; — die Bestrafung des Haman. Auch in diesen Gemälden offenbart sich der grosse Geist des Künstlers. Die Figur des an das Kreuz geschlagenen Haman auf dem letzten ist seit alter Zeit als ein vorzügliches Meisterwerk, in Bezug auf die Darstellung schwieriger Verkürzungen, berühmt. —

§. 167. Nach diesen Werken beschäftigten den Künstler zumeist wiederum plastische und architektonische Arbeiten, unter denen vornehmlich der Bau der neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz und die darin befindlichen Grabmäler der Mediceer die bedeutendsten sind. Erst in seinem sechzigsten Jahre wurde Michelangelo zu seinem zweiten grossen 1. Werke im Fache der Malerei berufen, zur Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Hinterwand der sixtinischen Kapelle (60 Fuss hoch). Er begann dies Werk im Auftrage des Papstes Clemens VII und vollendete es innerhalb sieben Jahren, unter dem Pontificate Pauls III., im Jahre 1541. Dies ungeheure Werk steht mit der zahllosen Menge seiner Figuren, in der Kühnheit des Gedankens, in der Mannichfaltigkeit der Bewegungen und Ansichten jener Gestalten, in der Meisterschaft der Zeichnung, insbesondere in den ausserordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen wiederum einzig in der Geschichte der Kunst da, aber es erreicht nicht mehr die Reinheit und Hoheit der Gemälde an der Decke.

Wir sehen in der oberen Hälfte des Bildes den Weltenrichter im Kreise der Apostel und Erzväter, denen sich auf der einen Seite die Märtyrer, auf der andern andre Heilige und eine weitere Schaar von Seligen anschliessen. Oberhalb, unter den beiden Bogen des Gewölbes, zwei Engel-Gruppen, welche die Instrumente der Passion tragen. Unter dem Erlöser eine andre Gruppe von Engeln, welche zur Auferweckung der Todten blasen und die Bücher des Lebens halten. Zur

Rechten die Auferstehung und darüber das Aufschweben der Gebenedeiten. Zur Linken die Hölle und das Niederstürzen der Verdammten, die frech in den Himmel empordringen wollten.

Es ist der „Tag des Zornes“ (*Dies irae)*, den der Maler unsern Augen vorgeführt hat, der Tag, von dem uns jenes alte Kirchenlied sagt:

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus
*Cuncta stricte discussurus**).

Zürnend wendet sich der Richter gegen die Seite der Verdammten und erhebt abwehrend, verwerfend, niederschmetternd seine Rechte gegen dieselben. Angstvoll hüllt sich Maria zu seiner Seite in ihre Gewande, indem sie sich zu den Begnadigten umwendet**). Die Märtyrer, zur Linken, erheben die Werkzeuge und Zeugnisse ihrer Marter anklagend gegen die, welche ihnen den zeitlichen Tod gebracht; die Engel, welche dieselben hier vom Eingange zum Himmel abwehren, vollstrecken das Rächeramt. Zagend und bang erstehen die Todten; langsam und wie von der Schwere der irdischen Natur gefesselt, erheben sich die Begnadigten zu den Seligen empor, und auch durch deren Schaaren verbreitet es sich wie ein geheimes Entsetzen, — Freude, Ruhe, Beseligung ist hier nicht zu finden.

Die Auffassung ist einseitig, wir dürfen es nicht läugnen; und diese Einseitigkeit hat auch auf die Ausführung der oberen Hälfte ungünstig eingewirkt. Wir sehen hier nicht, wie in andren Darstellungen verwandter Gegenstände, die Glorie des Himmels, nicht Wesen, welche das Gepräge einer höheren Heiligung und der Entäusserung menschlicher Schwächen tragen, vor uns, sondern überall noch den Aus-

---

*) Welcher Schrecken wird da walten,
Wenn der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten.

**) Das Motiv beider Figuren ist, wie bereits früher bemerkt, dem alten Frescobilde Orcagna's (oder Laurati's) im Campo Santo zu Pisa nachgebildet.

druck menschlicher Leidenschaft, menschlichen Strebens; wir sehen keinen Chor feierlich ruhender Gestalten, nicht jenen harmonischen Einklang klarer und grosser Linien, welcher vornehmlich durch eine festlich ideale Gewandung hervorgebracht wird, sondern ein Gewühl der mannigfachsten Bewegungen, nackte Körper in unruhigen Stellungen und ohne jene, durch heilige Ueberlieferung feststehende Charakteristik. Die Hauptgestalt des ganzen Bildes vornehmlich, Christus, zeigt uns keine andre Eigenschaft, als nur die des Richters; er ist ohne allen Ausdruck göttlicher Majestät, wir fühlen es nicht, dass es der Erlöser ist, der hier das Richteramt verwaltet. Die ganze obere Hälfte des Bildes zeigt mannigfach Schweres bei aller meisterlichen Kühnheit der Zeichnung, Unklares trotz der Sonderung in einzelne Haupt- und Nebengruppen, Willkürliches bei der grossartigen Anordnung des Ganzen.

Lassen wir aber dies einseitige Hervorheben eines einzelnen Momentes gelten, so erscheint schon jene obere Hälfte von eigenthümlich bedeutender Gesammtwirkung; auch treten die einzelnen Mängel bei der grösseren Entfernung dieser Theile des Bildes vom Auge des Beschauers minder auffällig hervor. Des höchsten Ruhmes würdig aber ist dann die untere Hälfte des Bildes. Von jenem schweren und langsamen Emporsteigen und Emporziehen der Begnadigten an, walten hier alle Stufen von Befangenheit, Angst, Entsetzen, Grimm und Verzweiflung. An geeignetster Stelle offenbart sich hier, in dem convulsivischen Kampfe der Verworfenen mit den bösen Dämonen, jenes übermässige leidenschaftliche Element und die, zum Ausdruck desselben nothwendige ausserordentliche Kunstfertigkeit des Meisters. Dabei herrscht durchweg, in den Gestalten derjenigen sowohl, welche der gänzlichen Verzweiflung Preis gegeben sind, als in denen der höllischen Peiniger, ein eigenthümlich tragischer Adel, ein grossartiges, ergreifendes Pathos, — so dass die Darstellung des Schrecklichen hier nicht nur das Gemüth des Beschauers nicht abstösst, sondern in derjenigen wahrhaft sittlichen Reinigung erscheint, welche das Wesen des höheren

Kunstwerkes bedingt; dass überhaupt dies Gebiet der Kunst in den, in Rede stehenden Theilen des Bildes seine höchste Vollendung feiert.

Die Nacktheit fast aller Gestalten dieses Bildes hat mannigfach, und schon bei Lebzeiten des Künstlers, Anstoss gegeben. Papst Paul IV., freilich ein wenig kunstliebender Mann, wollte dasselbe herunter schlagen lassen, bis, durch anderweitige Vermittelung, gestattet wurde, dass Daniel von Volterra, einer von Michelangelo's Schülern, einige der auffallendsten Blössen mit Gewändern bedeckte, was ihm den Spottnamen des Hosenmachers (braghettone) zuzog. Auch später wurde dies Verfahren frömmelnder Decenz noch an verschiedenen Stellen angewandt, wodurch allerlei Lappen entstanden sind, die allerdings die freie Wirkung des Bildes mannigfach verkümmern.

2. Eine sehr vorzügliche Copie des Werkes im kleinen Maassstabe ($7^1/_2$ Fuss hoch), die von Marcello Venusti unter den Augen des Meisters angefertigt wurde, befindet sich im borbonischen Museum (den Studj) zu Neapel. —

3. Aus derselben Zeit etwa, in welcher Michelangelo das jüngste Gericht malte, rühren noch zwei vorzügliche Frescogemälde her, welche er an den Seitenwänden der paulinischen Kapelle des Vatikans ausgeführt hat. Diese Gemälde sind wenig beachtet und durch Lampenqualm beträchtlich verschwärzt, so dass selten von ihnen die Rede ist. Auch ist das eine, welches die Kreuzigung Petri darstellt, unter dem grossen Fenster der Kapelle befindlich und somit im ungünstigsten Lichte; ausgezeichnet ist dasselbe in Rücksicht auf die grossartig strenge Composition. Das auf der gegenüberstehenden Wand, die Bekehrung des Saulus, ist noch immer leidlich sichtbar. Hier sieht man den grossen Heereszug des Saulus, der ins Bild hinein bergauf geht. Christus stürzt ihm aus dem Gewitterglanze, von Engelschaaren umgeben, entgegen. Saulus liegt, in prächtiger Entwickelung einer edlen Gestalt, auf den Boden gestreckt, die Seinen stürzen zu den Seiten oder stehen gelähmt vom Donner da. Man erkennt auch hier eine treffliche Anord-

nung in den Gruppen und einzelne höchst würdige Gestalten; eine Gemessenheit und Ruhe, welche, im Vergleich mit dem jüngsten Gerichte, für das in Rede stehende Bild nicht unvortheilhaft erscheint. Wenn man darin Zeichen der Altersschwäche finden will, so kann sich diess höchstens auf die Durchführung im Einzelnen beziehen.

Was man in den Galerieen unter dem Namen des Michelangelo sieht, ist fast niemals ächt; er hat nur höchst selten die Hand an Staffeleibilder gelegt und wohl niemals in Oel

4. gemalt*). Die Tribune der Uffizien zu Florenz bewahrt ein mit Temperafarben gemaltes Rundbild der heiligen Familie, welches vielleicht das einzige, durch historische Zeugnisse bestätigte Staffeleibild Michelangelo's, und zwar aus seiner frühern Zeit ist**). Er suchte sich das möglichst schwierige Motiv; die knieende Maria hebt das Kind vom Schoosse des hinter ihr sitzenden Joseph; im Hintergrunde fünf nackte männliche Figuren. Das Ganze ist nichts weniger

5. als ansprechend, und dabei in der Farbe manierirt. — In der Galerie Pitti zu Florenz sieht man, unter seinem Namen, ein Bild der drei Parzen, strenge, scharfe, bedeutsame Gestalten, welches indess von Rosso Fiorentino ausgeführt

6. ist. — Eine Darstellung der Leda, welche Michelangelo ebenfalls in Tempera gemalt hat, soll sich, nach Eastlake, in England (als Carton und auch als Bild) befinden; im königl. Schloss zu Berlin findet sich eine alte Copie dieser grossartigen Composition, die mannigfach als das Original angeführt wird.

Michelangelo bezeugte überhaupt wenig Neigung zur Anfertigung von Staffeleibildern; doch liess er Manches von seinen Schülern und andren Künstlern nach seinen Zeich-

---

*) Die noch ältere „Versuchung des h. Antonius", die Michelangelo, wie Condivi berichtet, im fünfzehnten Jahre nach dem berühmten Stich Martin Schöns und mit naturalistischer Benutzung gekaufter Fische etc. gemalt, befindet sich nach O. Mündler wohlerhalten in Paris, im Besitz des Bildhauers H. de Triqueti (nicht, wie Bianconi u. A. wollen, in Bologna).

**) Vasari, im Leben Michelangelo's.

nungen und Cartons ausführen. Es haben sich solcher Gestalt mehrere seiner Compositionen in mannigfachen Nachbildungen verbreitet, in denen immer der grossartige majestätische Geist des Meisters den Grundton angiebt, deren besonderer Werth indess freilich von den grösseren oder geringeren Fähigkeiten der einzelnen, dabei benutzten Maler abhängt. Eine der verbreitetsten und schönsten Compositionen dieser Art ist eine heilige Familie, wo das Kind mit herabhängendem Arme auf dem Schoosse der Jungfrau schläft und auf der einen Seite der kleine Johannes, der ein Pantherfell trägt, auf der andern der heilige Joseph schweigend zuschauen. Die verschiedenen Exemplare dieses Bildes unterscheiden sich durch kleine Abänderungen; eins der vorzüglichsten befand sich bei den Kunsthändlern Gebr. Woodburn zu London; ein anderes in der Galerie Corsini zu Rom*). (Die Originalzeichnung [nebst der einer Tempelreinigung] gehörte dem verstorbenen König der Niederlande noch 1842.) — Christus mit der Samariterin am Brunnen, von einem der besten Schüler ausgeführt, befindet sich in der Liverpool-Institution. — Eine Verkündigung, von Marcello Venusti gemalt, ist in der Sakristei des Laterans zu Rom vorhanden. — Mehrfach ist der sog. „Traum“ des Michelangelo verbreitet, das beste Exemplar, vielleicht von Seb. del Piombo, in der Nationalgalerie zu London: ein nackter Mensch lehnt auf einer Steinbank, deren Höhlung mit Masken, dem Symbol der Trüglichkeit alles Daseins, gefüllt ist; unruhig aufwärts blickend stützt er sich auf einen Globus; ihn umschweben, halb in Wolken, Bilder des Lebens, Gestalten der Liebe und des Erbarmens, wie der wilden Gewaltthat, des rohen Sinnengenusses und der dumpfen Befangenheit; von oben herunter aber schwingt sich ein Genius, der ihn mit

7. 8. 9. 10.

---

*) Eine Maria mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und vier Engeln in Jünglingsgestalt, früher in Rom, das Sir Henry Labouchere in England als ein Werk des Dom. Ghirlandajo angekauft, wird von Waagen (in Uebereinstimmung mit v. Rumohr und andern Kennern) für ein Werk Michelangelo's, aus der Zeit seiner marmormen Pietà in der Peterskirche gehalten.

11. gewaltigem Posaunenschall zur Besinnung aufruft. — Grossartig ist die Darstellung einer Pietà, der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und seine Arme von zwei Engelknaben gehalten, davon ein kleines Exemplar in der Münchner
12. Galerie. — Mehrfach ist ferner eine Darstellung Christi am Oelberge vorhanden (zu Berlin, Wien, Rom [Galerie Doria], München etc.); deren Originalzeichnung sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet. Es ist eine Doppelhandlung: Christus, auf der einen Seite betend, auf der an-
13. dern die schlafenden Jünger aufweckend. — Höchst grossartig und voll feierlicher Würde ist eine Verkündigung Mariä in der Galerie des Herzogs von Wellington zu London; die Originalzeichnung ebenfalls in den Uffizien zu
14. Florenz. — Besonders häufig kommen Bilder des gekreuzigten Heilandes vor, wie u. a. ein treffliches, von Fra Sebastiano del Piombo gemaltes Exemplar sich in der Galerie
15. des Berliner Museums befindet. — Auch zu dem Meisterwerke Sebastiano's, der Auferweckung des Lazarus, in der Nationalgalerie zu London, hat Michelangelo nicht bloss für einzelne Figuren, sondern wahrscheinlich für das Ganze den Entwurf geliefert.

Derselbe grossartige Sinn, der aus Michelangelo's religiösen Bildern spricht, waltet auch in seinen, der antiken Mythologie entnommenen Darstellungen, deren Inhalt die Freude der Sinnenwelt ist. Schon die obenerwähnte Leda giebt ein sehr bedeutsames Beispiel der hohen Würde und Reinheit, mit welcher er die Gegenstände dieser Art auf-
16. fasste. Hieher gehört auch das Bild der Venus, welche von Amor geküsst wird, ein Bild von wunderbarer Freiheit, Kraft und Lebensfülle. Eine meisterliche Ausführung dieser Composition von der Hand der Pontormo befindet sich im königl. Palaste von Kensington bei London, eine andere vielleicht ebenfalls von Pontormo, im Berliner Museum; der Originalcarton und eine minder bedeutende Wiederholung von einem der Schüler Michelangelo's im
17. Museum von Neapel. — Auch ist zu dieser Klasse von Darstellungen ein in mehreren Exemplaren vorhandenes Gemälde

des Ganymed zu rechnen, der von dem Adler in göttlichem Sturme durch die Luft getragen wird; ein vorzüglich schönes Exemplar befindet sich in der Galerie des königl. Schlosses zu Berlin, ein andres in dem ebengenannten Palaste zu Kensington.

Das Werk, welches die letzten Jahrzehnte des grossen Künstlers beschäftigte, ist der Bau der Peterskirche zu Rom, den er ohne irgend einen Lohn, einzig zur Ehre Gottes, nach eignem Plane und mit eiserner Kraft seiner Vollendung nahe gebracht hat, während die früheren Anfänge dieses Baues immer wieder ins Stocken gerathen waren. Michelangelo erscheint in diesem Werke zwar nicht frei von mancherlei Willkürlichkeiten, die Anlage des Ganzen aber so eigenthümlich grandios, dass dieses Gebäude, wenn nicht spätere Anfügungen den Totaleindruck beeinträchtigt hätten, zu den erhabensten Werken der neueren Baukunst gehören würde.

§. 168. Unter den Schülern des Michelangelo erwähnen wir vor der Hand nur diejenigen, welche entweder unmittelbar seine Entwürfe ausführten oder fähig waren, in seinem Geiste Neues und Bedeutendes zu schaffen. Zunächst den Marcello Venusti, der vornehmlich Vieles nach den Zeichnungen des Meisters gearbeitet hat und durch eine zarte, saubere Ausführung ausgezeichnet ist. In der Galerie Colonna zu Rom ist von ihm ein Christus, welcher den Seelen im Hades erscheint, ein Bild, welches bei edlen und vortrefflichen Einzelmotiven doch in der Composition zu zerstreut und machtlos ist. Fresken von Marcello unter Andern in S. Spirito zu Rom. — Zur Ausführung seiner Compositionen bediente sich Michelangelo auch gern des schon genannten Venetianers Fra Sebastiano del Piombo, indem er auf solche Weise die eigne gediegene Zeichnung und das schöne Colorit der venetianischen Schule vereinigt zu sehen, und der Schule Rafaels, mit der er mannigfach in Opposition stand, ein Gegengewicht hinzustellen hoffte. Ueber eins der bedeutendsten Werke, welche solcher Gestalt entstanden sind, siehe unten.

1.

2.

Der bedeutendste und selbständigste Nachfolger Michel-

angelo's ist ein früherer Schüler Soddoma's und Peruzzi's, Daniele Ricciarelli, gewöhnlich Daniele da Volterra genannt*), ein Künstler, welcher die Eigenthümlichkeiten des Meisters mit Glück in sich aufzunehmen wusste,
3. wenngleich er freilich dessen Erhabenheit auf keine Weise erreichte. Daniele's vorzüglichstes Gemälde ist eine figurenreiche Kreuzabnahme in der Kirche Sta. Trinità de' Monti zu Rom, ein grossartig leidenschaftliches, mächtig bewegtes
4. Werk. — Eine trefflich componirte, aber etwas ausdruckslose Taufe Christi in S. Pietro in Montorio zu Rom. — Ein
5. Doppelbild im Louvre, auf beiden Seiten einer Schieferplatte dieselbe Gruppe — David und Goliath — aus zwei verschiedenen Augenpunkten darstellend, ist zwar gewaltsam und hart, aber von grosser Meisterschaft der Darstellung, so dass es
6. lange für Michelangelo gelten konnte**). Ein sehr berühmtes Gemälde, den bethlehemitischen Kindermord darstellend, befindet sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz, ein Bild von mehr denn siebenzig Figuren; es ist aber kalt und von berechneter Composition. — Auch soll Daniele Theil haben an jenen Bemalungen der Aussenwände römischer Paläste, dergleichen zu seiner Zeit sehr beliebt war; so schreibt man ihm die grau in grau gemalten Darstellungen aus der Geschichte der Judith zu, welche noch gegenwärtig die hintere Façade des Palastes Massimi schmücken, diese Arbeiten sind tüchtig, doch, wie es scheint, ohne rechte innere Energie.

Drittes Capitel.

Andere Meister von Florenz.

§. 169. Neben Leonardo und Michelangelo bildeten sich sodann in Florenz noch verschiedene andere Künstler, welche

---

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Daniele Ricciarelli.*

**) Die Composition ist in der That der Decke des letztern entnommen. v. B.

zwar nicht zu solcher Tiefe und Erhabenheit, wie jene beiden, gediehen sind, welche aber in eigenthümlicher Vollendung ihren Platz zu deren Seiten behaupten.

Der erste von diesen ist Baccio della porta, welcher nachmals, als er in das Dominicanerkloster S. Marco zu Florenz trat, den Namen Fra Bartolommeo annahm (geb. 1469, gest. 1517). Ursprünglich in der Schule des Cosimo Rosselli gebildet, empfing er nachmals, wie es scheint, vornehmlich durch die Werke des Leonardo diejenige Richtung, die seiner Eigenthümlichkeit angemessen war. Fra Bartolommeo war ein Künstler voll stillen Ernstes, voll schlichter Würde und Anmuth. Der religiöse Ausdruck seiner heiligen Gestalten ist nicht mehr, wie bei den älteren Meistern, gemüthlich befangen, sondern mehr aus einer bewussten Erhebung hervorgegangen. Eine edle Milde, wie sie das Eigenthum des Leonardo und seiner Schule ist, verbreitet sich über dieselben und seine Madonnen verbinden mit dem Gepräge der Heiligung zugleich den Ausdruck einer schönen Weiblichkeit. Auch lebte in ihm ein Sinn für ideale Grösse der einzelnen Form, welcher vielleicht am passlichsten mit den Anfängen Michelangelo's zu vergleichen ist. Aber der Kreis, in welchem Fra Bartolommeo sich mit Glück bewegt, ist nicht weit gezogen; es fehlt ihm insgemein an derjenigen innerlichen Kraft, welche zur Durchdringung und Vollendung grossartig erhabener Aufgaben nöthig ist; er erscheint in solchen auf der einen Seite nicht selten kalt und abgemessen, auf der andern unruhig und hastig. Was seine Technik anbetrifft, so ist sein Colorit, besonders im Nackten, ungemein weich; von Leonardo scheint er sich den eigenthümlichen Schmelz des Vortrages angeeignet zu haben; auch im Faltenwurfe ist er sehr ausgebildet. (Er zuerst führte den Gebrauch des hölzernen Gliedermodells ein, welches das Studium der Falten so sehr erleichtert). Seine Compositionen stellen häufig nur einfache Madonnen, von Heiligen umgeben, dar, wobei er jedoch durch prachtvolle Architekturen und kunstreiche Gruppenvertheilung zu imponiren weiss. Mit besonderer Vorliebe bringt er auf solchen Gemälden Engelknaben an, welche

bald sitzend und musicirend, bald, wie sie im Fluge die Himmelskönigin umschweben, oder wie sie den Mantel oder
1. den Thronhimmel derselben tragen, dargestellt sind. — Aus der früheren Zeit des Fra Bartolommeo befinden sich ein Paar kleine, miniaturartig gemalte Täfelchen in der Galerie der Uffizien zu Florenz; sie stellen die Geburt und die Beschneidung Christi dar und sind ungemein schön und würdig in der Composition, mit trefflicher Anordnung der Gewandung und äusserst sauber ausgeführt. Schon in diesen Werken kündigt sich das schöne Talent des Künstlers an, welches jedoch in eigentlicher Bedeutung erst in späterer Zeit hervortrat. Im Jahre 1500 war er nemlich, durch die Hinrichtung des Savonarola, seines innigst verehrten Freundes, in tiefster Seele getroffen, in's Kloster gegangen und hatte vier Jahre hindurch keinen Pinsel angerührt. Dann erwachte jedoch seine Liebe zum Leben und zur Kunst aufs Neue, und namentlich war es der junge Rafael, der, als er im Jahre 1504 nach Florenz kam, freundschaftlich fördernd auf ihn einwirkte. — Zu den vorzüglichsten Darstellungen, die von Fra Bartolommeo's Pinsel erhalten sind, gehören zuerst einige
2. einfache Madonnen mit dem Kinde, dergleichen in mehreren Galerieen vorkommen (einige der schönsten in den Uffizien und in der Akademie zu Florenz), oder Altarblätter, wo der Madonna mehrere Heilige zugeordnet sind. Ein solches Bild, welches die Schutzheiligen von Florenz enthält, ist ebenfalls
3. in den Uffizien vorhanden. Es ist eine eigenthümlich würdige und lebendige Composition (die Madonna im Schoosse der Anna, eine Stufe tiefer), leider jedoch nur grau in grau gemalt, gewissermaassen nur der Carton, indem der Künstler
4. vor der Ausführung des Bildes starb. — Die trefflichsten Altarbilder dieser Art sind in Lucca vorhanden; namentlich zeichnet sich unter diesen die in S. Romano befindliche Madonna della Misericordia aus, welche in holdseliger Geberde unter einer Schaar Andächtiger (44 Köpfe) steht, und sie unter ihrem Mantel vor dem Zorn des Himmels schützt.
5. Eine schöne Madonna mit Heiligen in S. Martino. — Reich an Gemälden von Fra Bartolommeo ist sodann die Galerie

des Palastes Pitti zu Florenz. Das berühmteste der hier befindlichen Bilder ist die Figur eines heiligen Marcus, welches Bild seiner Erhabenheit wegen hoch gerühmt wird, worin ich jedoch, nach meinem Gefühle, jenen Ausdruck innerlicher Kraft vermisse, von dem ich vorhin sprach. Aehnlich, wenngleich nicht so bedeutend, sind zwei Prophetengestalten in der Tribune der Uffizien. Ungleich schöner und von einer eigenthümlich rhythmischen Feierlichkeit und Würde ist das Bild eines heiligen Vincentius, welches aus dem Kloster S. Marco in die Galerie der Akademie hinübergeführt ist. Auch eine Darstellung des Auferstandenen, umgeben von den Evangelisten und zwei Genien, welche einen Schild halten, im Pallast Pitti, imponirt durch die feierliche Anordnung und eine grosse äussere Schönheit der Motive, während der geistige Inhalt nicht genügen will. Eine grosse Madonna mit Heiligen, ebenda, hat stark nachgedunkelt, soll aber ehemals eines der Hauptwerke gewesen sein. Eine Anzahl herrlicher Köpfe in Fresco, ehemals in S. M. Maddalena bei Florenz, werden jetzt in der Akademie aufbewahrt. — Indem ich Andres, was in den Galerieen von Florenz vorhanden ist, übergehe, erwähne ich jedoch noch eines sehr interessanten, leider auch sehr verdorbenen Frescogemäldes von der Hand des Fra Bartolommeo, welches die Wand einer Kapelle, die sich in einem kleinen Hofe von S. Maria Nuova befindet, schmückt. Dasselbe stellt das jüngste Gericht dar und erinnert in den zu den Seiten Christi sitzenden Aposteln auffallend an Rafaels Disputa und mit dieser an jenes jüngste Gericht des Orcagna im Campo Santo zu Pisa. Ausgezeichnet ist hier besonders die Gewandung der Apostel. — Ausserhalb Toscana sind Werke des Fra Bartolommeo ziemlich selten. In den Studj zu Neapel wird ihm eine Himmelfahrt Mariä zugeschrieben, welche mit Ausnahme der von der Seite dargestellten Hauptfigur ansprechend und des Meisters würdig ist. — Zwei grossartige Altartafeln von 1505—1507 und 1515, im Louvre. — Eine Madonna mit Christus und Johannes, in Pansanger, dem Landsitz des Grafen Cowper bei London, ist in Linien und Farben, hauptsächlich aber in der süssmelancholischen Stim-

6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

mung des Ganzen vor den meisten kleinern Bildern ausge-
16. zeichnet. — Während eines nicht sehr langen Aufenthaltes in Rom entstanden die lebensgrossen stehenden Figuren des Petrus und Paulus, wovon Rafael die erstere nach Abreise Bartolommeo's vollendete; sie befinden sich gegenwärtig im
17. Quirinal. — Eine vorzügliche Madonna mit Heiligen ist in den Dom von Besançon gerathen (dem Südportal gegenüber).
18. — Endlich befindet sich jene durch den Stich vielverbreitete Darstellung im Tempel in der k. k. Sammlung zu Wien; eine saubere Skizze desselben Bildes ist in der Galerie der Uffizien zu Florenz*).

Mariotto Albertinelli (1474) war der Freund und Mitschüler des Fra Bartolommeo und ein Nachahmer seines
19. Styles. Von ihm befindet sich ein höchst ausgezeichnetes Bild in der Galerie der Uffizien, die Heimsuchung Mariä darstellend. Es enthält nur die beiden Gestalten der Maria und Elisabeth, aber es zeigt in diesen eine sehr schöne, einfache und grossartige Anordnung, eine treffliche Zeichnung, ein sehr kräftiges, warmes Colorit und den schönsten, innigsten Ausdruck, der nur in etwas befangen ist. Die Akademie zu
20. Florenz besitzt ebenfalls mehrere tüchtige, im Einzelnen an-
21. muthvolle Bilder von der Hand dieses Meisters. — Im Berliner Museum befindet sich eine Himmelfahrt der Maria, deren obere Hälfte von Fra Bartolommeo, die untere von Mariotto Albertinelli gemalt ist, ebendaselbst ein Rundbild, die Dreieinigkeit (der Gekreuzigte im Schooss Gott Vaters) von Cherubim umgeben, darstellend, ebenso mild als würde-
22. voll im Ausdruck, und von schöner Farbe. Ein frühes Bild vom Jahre 1506, Maria mit dem Kinde auf einem Postament stehend, zwischen zwei knieenden Heiligen, zart und anmuthig, aber an Energie mit Bartolommeo nicht zu vergleichen, befindet sich im Louvre.

Schüler des Fra Bartolommeo war u. a. Fra Paolino
23. da Pistoja. Die k. k. Galerie zu Wien besitzt von ihm

---

*) Vergl. über Fra Bartolommeo und den Antheil des Mariotto an seinen Arbeiten Crowe u. Cavalcaselle III, Cap. u. 14.

ein grosses Altarblatt im Style des Meisters. Er erbte dessen Handzeichnungen und benutzte dieselben zu seinen Bildern. Von diesem kamen die Zeichnungen an eine Dominikanernonne, Plautilla Nelli, welche sich ebenfalls nach ihnen bildete*). Sie erscheint als eine gemüthlich schwache Nachahmerin des Fra Bartolommeo.

§. 170. In ähnlicher Richtung wie Fra Bartolommeo bildete sich ein jüngerer Florentiner: Andrea Vanucchi**), gewöhnlich Andrea del Sarto (von des Vaters Gewerbe) genannt. (Geb. 1488, gest. 1530.) Doch ist es weniger, wie bei Fra Bartolommeo, der Ausdruck religiösen Ernstes, einer gemüthvollen Versenkung in heilige Gegenstände, was aus Andrea's Bildern dem Beschauer entgegentritt; sie tragen im Gegentheil grösstentheils das Gepräge einer einfachen liebenswürdigen Heiterkeit, einer schönen Weltlichkeit. Der sehr kenntliche Typus seiner Frauenköpfe geht keineswegs vom Ideal aus, sondern ist wie bei manchen Malern des XV. Jahrhunderts die Verallgemeinerung einer einzelnen Erscheinung***). Eine reiche Phantasie ist dem Andrea ebenfalls nicht eigen, wie sich dies namentlich aus seinen historischen Gemälden ergiebt; aber man sieht seine mannigfachen Madonnenbilder immer gern, so lange er eigenthümlich bleibt, oder so lange sein schönes Talent nicht in flache Manier ausartet. Ursprünglich war Andrea del Sarto Schüler des Pier di Cosimo und hat allerdings in manchen Einzelheiten Einiges von dem Meister beibehalten (was z. B. aus seinen kleineren Bildern mit landschaftlichen Gründen hervorgeht); doch entwickelte er sich bald in selbständiger Weise, anfangs noch jugendlich schüchtern und strenge, später in einer eigenthümlich weichen und zarten Modellirung.

---

*) Ueber das Schicksal dieser Zeichnungen s. die dtsch. Uebers. des Vasari, Bd. III., Abth. I., S. 125 u. f. Ein Band ist noch in Florenz; zwei befanden sich zuletzt in den Händen des Kunsthändlers Woodburn zu London.

**) Biadi: *Notizie inedite della vita d' Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici. Firenze*, 1830. — Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Leipzig 1835.

***) Angeblich seiner nicht allzuwohl berüchtigten Gattin.

Zu den frühesten Werken des Andrea gehören einige 1. der Fresken, welche er im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz ausgeführt hat*). Die sämmtlichen an diesem Orte vorhandenen Malereien sind grau in grau gemalt und stellen, mit Ausnahme einiger allegorischen Figuren, die Geschichte des Täufers Johannes dar. Die ersten Darstellungen, welche Andrea hier malte, sind: die Taufe Christi, die Predigt Johannis und die Taufe des Volkes durch Johannes; diese verbinden mit der trockenen und eckigen Manier der ältern Schule bereits eine erfreuliche und richtige Zeichnung, sowie eine würdige Charakteristik. Die andren Bilder, welche Andrea in diesem Hofe gemalt hat, gehören in die spätere entwickelte Zeit des Künstlers und sind von ungleichem Werthe; sehr vorzüglich jedoch ist die zuletzt gemalte Darstellung der Geburt Johannis, eine einfache, effektreiche Composition mit ungemein schönen Gestalten. Die Malereien haben zwar sehr gelitten, doch sind sie noch immer ziemlich deutlich zu erkennen. — Der Ruf, welchen die Ausführung jener erstgenannten Fresken hervorbrachte, war Veranlassung, dass dem Andrea eine andre ähnliche Arbeit im Vorhofe der 2. Kirche S. Annunziata zu Florenz aufgetragen ward. Hier war bereits durch Alessio Baldovinetti eine Geburt Christi begonnen, durch Cosimo Rosselli ein andres Bild gemalt worden. Andrea begann zunächst mit der Geschichte des heiligen Philippus Benizzi, welche er in fünf grossen und farbigen Bildern ausführte. Diese Darstellungen gehören zu dem Schönsten, was Andrea geleistet hat; sie sind ungemein einfach, im Einzelnen selbst noch strenge gemalt, aber mit einer eigen schlichten Würde, welche man sehr selten in seinen übrigen Werken wiederfindet; eigenthümlich sind diesen Bildern auch die schönen landschaftlichen Gründe. In Hinsicht auf Composition, auf lebendiges Interesse an der vorgehenden Handlung ist das vierte Bild besonders ausgezeichnet, welches den Tod des heil. Philippus und die Auferweckung eines Knaben darstellt; in Hinsicht auf Harmonie

---

*) *Pitture a fresco di Andrea del Sarto. Firenze* 1823.

der Beleuchtung und des Colorits steht das fünfte am höchsten: die Heilung der Kinder durch das Gewand des Heiligen. 3. Etwas später malte Andrea in demselben Vorhofe noch die Geburt Mariä, ebenfalls ein vorzügliches Werk, und eine figurenreiche Anbetung der Könige. Aus beträchtlich späterer 4. Zeit (vom J. 1525) rührt ein andres Gemälde Andrea's her, welches in dem grossen Hofe desselben Klosters, in der Lünette über der hintern Kirchthür gemalt, und unter dem Namen der Madonna del Sacco bekannt ist: eine einfache heil. Familie, in welcher der heil. Joseph dargestellt ist, wie er sich sitzend an einen Sack lehnt; es ist eins der gerühmtesten Gemälde Andrea's, von edlen grossartigen Formen, voll schöner Ruhe und mit meisterhaft behandelten Gewändern.

Ehe ich zu Andrea's Staffeleibildern übergehe, will ich noch eines andern bedeutenden Frescobildes seiner Hand er- 5. wähnen, welches sich in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz befindet. Er rührt ebenfalls aus seiner späteren Zeit her (1526—27) und stellt das Abendmahl dar, — in der bekannten Anordnung (wie z. B. Leonardo's Abendmahl — nur freilich diesem in der geistreichen und tiefsinnigen Durchdringung des Gegenstandes nicht zu vergleichen), mit einer eigenthümlichen Gruppeneintheilung und mit schöner Charakteristik der einzelnen Gestalten.

Sehr zahlreich sind Andrea's Staffeleibilder, welche sich meist in dem einfachen Kreise der Madonnen, der heiligen Familien und ähnlicher Altardarstellungen bewegen; in ihnen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit in freister Entfaltung. Sehr selten sind Bilder dieser Art aus seiner früheren Zeit; eins 6. derselben jedoch, welches er für das Kloster S. Gallo malte und welches gegenwärtig sich in der Galerie Pitti befindet (n. 124), zeigt einen schöneren und tieferen Ernst, als man sonst bei ihm gewohnt ist; es stellt eine Verkündigung dar und erinnert in Etwas an Francia. In andren Bildern, wie 7. z. B. in einer andren Verkündigung ebendaselbst (n. 27), sieht man entschiedenen Einfluss Michelangelo's, von dem man nicht sagen kann, dass er auf die Richtung Andrea's günstig gewirkt habe. Die schönste Entfaltung der dem

Andrea eigenthümlichen Darstellungsweise sieht man an der
8. sogenannten Madonna di San Francesco (auch Madonna delle arpie, nach den Harpyienfigürchen des Fussgestells), welche sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet: Maria mit dem Kinde, auf einem Altärchen stehend und von zwei Engelknaben gehalten, Franciscus und Johannes der Evangelist zu ihren Seiten; beide Heilige von schönem, wür-
9. digem und mildem Ausdruck. — Unter den Altargemälden, welche sich jetzt im Pallast Pitti befinden, ist vorzüglich die sog. Disputa della SS. Trinità geeignet, die innere Verwandtschaft Andrea's mit der Richtung der Venetianer zu verdeutlichen. Es ist eine Conversation von sechs Heiligen; vorn knieen, andächtig horchend, S. Sebastian und S. Magdalena; von dem was S. Augustin in höchster Begeisterung spricht, wird S. Dominicus mit dem Verstande, S. Franciscus mit dem Herzen überzeugt; S. Laurentius blickt gesammelt vor sich hin. Zu den vortrefflichen Gegensätzen in Ausdruck und Geberde kommt hier noch die höchste Schönheit in der Aus-
10. führung, besonders im Colorit. — Ein todter Christus zwischen seinen Angehörigen ist, wie Andrea es liebte, vollkommen symmetrisch componirt, übrigens reich an schönen Einzelheiten. Auch ausserdem findet man eine reiche Anzahl mehr oder minder trefflicher Gemälde Andrea's in den florentinischen Galerieen.

Im Jahre 1518 war Andrea von dem kunstliebenden Könige Franz I. nach Frankreich berufen worden und hatte dort für den König und die Grossen des Hofes eine Anzahl Gemälde gefertigt. Er war dort sehr wohl aufgenommen und auf eine Weise belohnt worden, wie er es in Florenz nimmer erwarten konnte. Gleichwohl liess er sich durch die Bitten seiner eigensinnigen und herrschsüchtigen Frau bestimmen, Paris bereits im folgenden Jahre unter einem ersonnenen Vorwande zu verlassen, ja sogar Gelder, welche der König ihm zum Ankauf von Kunstwerken nach Italien mitgegeben hatte, zu veruntreuen. Nachmals gereuete ihn dieser leichtsinnige Schritt höchlichst, aber es gelang ihm nie, die Gunst des Königs wieder zu gewinnen. Gewiss ist diese Begeben-

heit, die ihm auch in der Heimath vielfachen Vorwurf zuzog, nicht ohne hemmenden Einfluss auf die freie Uebung seines Talents gewesen. — Von den in Fontainebleau entstandenen 11. Bildern hat sich nur ein Hauptwerk, die Caritas, jetzt im Louvre, erhalten. Es ist die bekannte Gruppe einer Mutter mit drei Kindern, streng und vollkommen componirt und (trotz vielfacher Misshandlung, trotz der Zerstörung, welcher sie nebst allen andern Bildern der langen Galerie des Louvre*) mit schnellen Schritten entgegengeht) noch immer von kräftiger Farbenwirkung; nur sind die Formen zu wenig gewählt und edel.

Auch ausserhalb Florenz und Paris sind Gemälde von 12. Andrea nicht selten; eine ganze Sammlung von Madonnen und heiligen Familien, theils von seiner Hand, theils von Schülern, findet sich z. B. im Palast Borghese zu Rom. Einige sehr ausgezeichnete in München, in Wien, Berlin, Dresden u. s. w. Doch ist keinesweges Alles, was seinen Namen trägt, ächt. In Dresden ist eines seiner letzten und 13. berühmtesten Gemälde: das Opfer Abrahams vom Jahre 1529.

Der Weise des Andrea ziemlich nahe steht sein Freund und Arbeitsgenosse Marco Antonio Franciabigio, ohne dass er jedoch die freie Naivetät des erstern erreichte. Neben den Arbeiten Andrea's im Vorhofe des Scalzo malte 14. er zwei Gemälde: Johannes, der von seinen Eltern gesegnet wird, um in die Wüste zu gehen, und dann dessen erste Begegnung mit dem jugendlichen Christus; im Vorhofe von 15. S. Annunziata malte er die Vermählung der Maria; — in all diesen Werken erscheint er als ein glücklicher Nacheiferer

---

*) Die Uebelstände, welche man z. B. bei der Dresdener Galerie beklagt, kommen neben dem systematisch beförderten Ruin der Gemälde in diesem Theil des Louvre kaum in Betracht. Wer sich hierüber näher unterrichten will, sehe die beständigen Klagen einzelner französischer Journale, und: Waagen, Paris, S. 679 u. f. Was die Staubwolken während der früheren jährlichen Kunstausstellungen und die feuchten Dünste des nahen Flusses nicht ruinirt haben, das erliegt wenigstens den periodischen „Restaurationen". Wer noch etwas von dieser Galerie sehen und geniessen will, der eile sich.

des Freundes. (Als jene Vermählung der Maria vor der Vollendung von den Mönchen des Klosters aufgedeckt ward, so erzürnte dies den Künstler so sehr, dass er einige Hammerschläge gegen den Kopf der Maria führte und von der Vernichtung des Ganzen nur mit Mühe zurückgehalten werden konnte. Die Spuren dieser Schläge sind noch gegenwärtig vorhanden, da weder Franciabigio noch irgend ein anderer Maler sich zur Restauration verstehen wollte.) — In seinen Staffeleigemälden ist er selten bedeutend.

Schüler des Andrea war Jacopo Carucci, gewöhnlich Pontormo, nach seiner Vaterstadt, genannt, ein Künstler, der die Eifersucht des Meisters so rege machte, dass dieser ihn durch unartige Behandlung nöthigte, sein Atelier zu verlassen. In der Vorhalle von S. Annunziata ist von ihm eine Heimsuchung Mariä, ein Gemälde von eigenthümlich grossartigen Formen. In den Uffizien ein ausgezeichnetes Portrait des Cosimo de' Medici, von lebendiger, warmer Farbe. Auch an andern Orten (z. B. im Louvre, im Berliner Museum) kommen vortreffliche Portraitbilder von seiner Hand vor.

16. 17. 18.

Sodann sind besonders noch zwei Schüler Andrea's, Jacone und Domenico Puligo zu erwähnen, welche vielfach Theil an den Werken des Meisters hatten. Bilder des letzteren, namentlich mehrfach vorkommende heilige Familien (z. B. in den Galerieen Borghese und Colonna zu Rom, im Pallast Pitti zu Florenz, u. a. a. O.), sind fast ganz in der Weise des Andrea ausgeführt und gelten nicht selten als Arbeiten des Meisters; nur ist hier die natürliche Anmuth des letztern in das Unbestimmte und Zerflossene übergegangen.

19.

§. 171. Gleichzeitig mit Andrea und den genannten Künstlern war in der Vorhalle von S. Annunziata auch der Florentiner Rosso de Rossi (geb. 1496) beschäftigt, welcher dort die Himmelfahrt der Maria malte, ein eigenthümlich bewegtes und feierliches Bild, aber minder edel und klar als die andern Fresken jenes Ortes und schon nicht frei von Hinneigung zu Manier. Ueberhaupt ist diesem Künstler ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn von den übrigen Florentinern der Zeit unterscheidet. In den Galerieen von

1.

Florenz, so wie an andern Orten Italiens, finden sich manche Bilder seiner Hand, doch ist er dort im Ganzen selten. Eine 2. grosse Madonna mit Heiligen, in der Art des Andrea, im Pallast Pitti. Seine thätigste Zeit verlebte Rosso (Maître Roux) in Frankreich, im Dienste Franz I., für den er die künstlerischen Ausschmückungen des Pallastes von Fontainebleau leitete. In der Galerie Franz I. daselbst sind noch 14 Fresken, zum Theil von bedeutenden Dimensionen, von Rosso's Hand zu erblicken, meist mythologischen Inhalts (Cleobis und Biton, Tod des Adonis, Danae) und übelerhalten, doch zeigen die Compositionen „in sehr achtbarem Masse das Geistreiche und Energische des ital. Cinquecento", bei entsprechender Ausführung*). Rosso starb zu Fontainebleau im Jahre 1541. — Eine Heimsuchung Mariä, aus seiner besten Zeit, 3. jetzt im Louvre, lässt sowohl den Einfluss des Fra Bartolommeo als den des Andrea erkennen; eine Grablegung ebenda, erscheint kalt antikisirend und sehr manierirt.

Mit einem höchst ausgezeichneten Talente war Ridolfo Ghirlandajo (geb. 1483) begabt, der Sohn des Domenico Ghirlandajo, der aus der Schule des Vaters und Oheims (Davide Ghirlandajo) in die des Fra Bartolommeo übergegangen war und sich dort zu schöner Selbständigkeit gebildet hatte. Als Rafael im Jahre 1504 nach Florenz kam, trat Ridolfo mit diesem in ein sehr nahes Freundschaftsverhältniss, und Rafael wünschte später dringendst, dass er an seinen grossen Arbeiten im Vatican zu Rom Theil nehmen möchte; doch hat Ridolfo dieser Aufforderung nicht Folge geleistet. Zwei seiner Gemälde, die in der Galerie der Uffi- 4. zien zu Florenz aufbewahrt werden, lassen es erkennen, wie nah er in jener Zeit an Rafaels aufstrebendes Talent heranreichte; sie stellen den heil. Zenobius dar, wie er einen todten Knaben auferweckt, und wie sein Leichnam in die Kathedrale von Florenz hinübergeführt wird; sie sind ungemein schön gemalt und vornehmlich in den Köpfen des höchsten Ruhmes werth. Es ist vielleicht die höchste Stufe,

*) Waagen im D. Kstbl. 1856 p. 199.

welche der florentinische Realismus erreicht hat. Eine tüchtig
5. ausgeführte Krönung Mariä mit mehrern Heiligen, vom Jahre
6. 1504, befindet sich im Louvre. Ein Frauenkopf, im Pallast Pitti, mit dem Datum 1509, ist noch etwa den vorzüglichsten
7. Portraits des Fr. Francia zu vergleichen. Eine Kreuztragung, in S. Spirito zu Florenz, schon etwas oberflächlicher in der Durchführung, enthält das originelle Motiv, dass Alles sich nach der trauernd folgenden Maria umsieht. Leider hat dieser Künstler nachmals die so rühmlich eingeschlagene Bahn vollständig verlassen und ist aus einem Künstler ein Handwerker geworden.

Ich beschliesse die Reihe der florentinischen Künstler dieser Zeit mit dem Raffaellino del Garbo, einem Schüler des Filippino Lippi. Dieser Künstler (1476—1524) zeigt in seinen früheren, mehr alterthümlichen Werken eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit; es ist etwas zart Gemüthvolles darin, was ungefähr der Richtung des Lorenzo di Credi entspricht, aber in noch zierlicherer Weise durchgebildet. Das
8. Museum von Berlin besitzt fünf Gemälde des Raffaellino, unter denen zwei grössere Altartafeln (I., 179, 199), vor Allen jedoch eine Madonna mit dem Kinde und zwei musicirenden Engeln (I., 194), in der angegebenen Beziehung ausgezeichnet sind. Auch das dramatische Leben, welches manchen Werken seines Lehrers und der Ghirlandaj in so hohem Grade eigen
9. ist, zeigt sich in Raffaellino's „Auferstehung“ (in der florent. Akademie), namentlich in den vier Wächtern, von einer sehr tüchtigen Seite. — Später folgte der Künstler jener Richtung der neueren Kunst, welche von Michelangelo und Rafael ausgegangen war, doch wusste er dieselbe nicht mit Glück zu behandeln. Ein Beispiel von seinen Arbeiten aus späterer
10. Zeit sind die Deckengemälde der Kapelle des heil. Thomas von Aquino in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom, deren Wände durch seinen Meister Filippino Lippi gemalt waren.

Viertes Capitel.

Rafael.

§. 172. Ich gehe nunmehr auf einen Künstler über, welcher wiederum zu den grössten der neueren Zeit gehört, auf Rafael Sanzio (richtiger Santi) von Urbino; geboren nach der gewöhnlichen Angabe (bei Vasari), am Charfreitag 1483, gestorben am Charfreitag 1520. Letztes war der 6. April, ersteres der 28. März. Seiner Grabschrift zufolge starb er jedoch an seinem Geburtstage, und auch ein anderes Zeugniss nennt ihn als am 6. April (1483) geboren. — Ueber Rafaels Persönlichkeit kann ich nichts Schöneres sagen, als die Worte, mit denen Vasari seine Lebensbeschreibung schliesst: — „O du glückliche und selige Seele, da ein jeder Mensch gern von dir redet und deine Thaten rühmt und alle deine Werke bewundert! Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch die Malerei sterben, als er die Augen schloss, auch sie erblinden. Uns nun, die wir nach ihm zurückgeblieben sind, kommt es nur noch zu, die gute oder vielmehr beste Weise, die er uns hinterlassen hat, nachzuahmen und sie, wie es seine Tugend verdient, und unsere

---

§. 172. Sehr reiche Literatur. Die Grundlage bleibt Vasari's Biographie Rafaels. — Eine vorgeblich gleichzeitige Schrift, herausgegeben von Angelo Comolli: *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustr. con note, Roma* 1790; — zweite Ausgabe: 1791; — übersetzt: Das Leben Rafaels von einem unbekannten Gleichzeitigen. München, 1817 — hat sich als untergeschobene Arbeit des vorigen Jahrhunderts erwiesen. — Carlo Fea: *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere etc. Roma* 1822. — L. Pungileone: *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino. Urbino* 1829. — Quatremère de Quincy: *Histoire de la vie et des ouvrages de Rafael. Paris* 1824; — zweite Ausgabe: 1833; — übersetzt und mit bedeutenden Anmerkungen etc. versehen: *Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, del S. Quatremere ec. voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di* Francesco Longhena. *Milano* 1829. — Rafael als Mensch und Künstler von G. K. Nagler. München 1836. (Eine Compilation.) Andere Arbeiten von Braun, Rehberg etc. — Hauptwerk: I. D. Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839, 2 Thle. mit 14 Ab-

Pflicht ist, in werthestem und ehrenvollstem Andenken zu erhalten und dasselbe stets durch die Rede zu erneuen. Denn in Wahrheit besitzen wir durch ihn nicht nur die Kunst, die Farbe, die Erfindung, welche vereint zu einer solchen Vollendung, wie sie kaum zu hoffen war, gebracht worden sind; es darf auch niemals irgend ein Geist denken, ihn zu übertreffen. Und ausser dieser Wohlthat, welche er der Kunst als ihr wahrer Freund erwiesen hat, unterliess er nicht, uns zu zeigen, wie man mit hohen, mittleren und niederen Leuten verkehrt. Und unter seinen seltenen Gaben erblicke ich besonders eine von solchem Werthe, dass ich selbst darüber erstaune. Denn der Himmel gab ihm die Kraft, bei der Ausübung unserer Kunst eine solche Liebe zu zeigen (die den Eigenschaften von uns Malern so zuwider ist): dass unsere Künstler — ich sage nicht bloss die geringen, sondern auch diejenigen, welche gern grosse sein möchten, deren die Kunst bekanntlich unzählbare hervorbringt — dass die Künstler, wenn sie in Gemeinschaft mit Rafael arbeiteten, ganz von selbst zusammenhielten und mit einer solchen Uebereinstimmung, dass alles bösliche Verlangen bei seinem Anblicke entwich und dass ein jeder schlechte und gemeine Gedanke vergessen ward. Eine solche Ver-

---

bildungen. Eine Schrift, welche die gesammten frühern Resultate kritisch geordnet umfasst, die Werke Rafaels vollständig erörtert und bis auf Weiteres den Gegenstand zum Abschluss gebracht hat.

Vergl. ferner: Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr, dritter Band. — Beschreibung der Stadt Rom etc. — Passavant: Kunstreise durch England und Belgien. U. a. m.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Rafael.* Sehr bedeutende Anzahl, leider nicht mit genügender Kritik ausgewählt. — Bonnemaison: *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Rafael. Paris*, 1818. Zum Studium sehr brauchbar. U. a. m. — Rafael-Albums (Photographien) mit Text von A. Stahr. Berlin. G. Schauer.

Verzeichniss der Kupferstiche, die nach Rafaels Werken angefertigt sind: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Band II. (Leipzig 1769) S. 315 ff. — *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael. Par* Tauriscus Euboeus (der arkadische Name des Grafen Lepel) *Francfort sur le M.* 1819. — U. a. m.

einigung hat niemals zu einer andern Zeit Statt gefunden. Und dies geschahe, weil sie gefesselt waren durch seine Höflichkeit und seine Kunst, mehr aber durch den Geist seiner guten Natur, die so voll von Adel war und so erfüllt von Liebe, dass nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere ihm Ehrerbietung bewiesen. Man sagt, dass wenn irgend ein Maler eine Zeichnung bedurfte und ihn, mochte er ihn kennen oder nicht, darum bat, er seine eigene Arbeit unterbrach, um jenem zu helfen. Und immer hatte er eine unzählbare Menge von Künstlern in der Arbeit, denen er half und die er mit derjenigen Liebe unterwies, welche nicht Künstlern, sondern eigenen Söhnen zukömmt. Aus diesem Grunde sahe man ihn nie zu Hofe gehen, ohne dass er, wenn er sein Haus verliess, nicht fünfzig Maler, alles tüchtige und gute Künstler, um sich hatte, die ihn, um ihn zu ehren, begleiteten. Ueberhaupt lebte er nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Und desshalb, o Kunst der Malerei, kannst du dich glücklich schätzen, da du einen Künstler erzeugtest, der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob."

Indem ich die einseitige Ueberschätzung Rafael's im Vergleich zu andern Künstlern, welche aus dieser Stelle hergeleitet werden könnte und welche gerade heutiges Tages beliebt ist, hier gänzlich dahingestellt sein lasse*), so finde ich doch in dieser Charakteristik das eigentliche Wesen, welches der Kunst Rafael's zu Grunde liegt, entschieden angedeutet. Wie ein Zauberer erscheint er in dieser Beschreibung; nur seiner Gegenwart bedarf es, um Freude und Glück zu verbreiten, um das Wunderbare möglich zu machen und

---

*) Rafaels Grösse, im Verhältniss zu andern Künstlern, ist nicht sowohl qualitativer als quantitativer Art: kein Meister hat eine so bedeutende Anzahl höchst vorzüglicher Werke hinterlassen, als er, dem nur ein so kurzes Leben vergönnt war, — bei keinem werden weniger missfällige Einzelheiten bemerkt, als bei ihm. Persönlich steht er demnächst allerdings als der edelste und gediegenste Charakter unter den Künstlern, die uns bekannt sind, da. Aber dies darf uns nicht hindern, die glücklichen Momente Anderer ebenfalls in ihrer hohen und vollkommen selbständigen Bedeutsamkeit anzuerkennen.

die innigste Vereinigung widerstrebender Gemüther hervorzubringen. Das ist der Zauber der Schönheit, der sein ganzes Wesen erfüllte, und durch alle Werke, die er geschaffen, hindurchleuchtet. Von schöner harmonischer Entwickelung der Form geht er zunächst aus, aber nicht in ähnlicher Einseitigkeit, wie man dies z. B. bei Meistern des XV. Jahrhunderts findet: bei Rafael ist die Schönheit der Form der Ausdruck des edelsten Geistes und der höchsten Reinheit der Seele. Leonardo da Vinci ging, wie es scheint, zunächst von charakteristischer Durchdringung des Gegenstandes aus, Michelangelo zunächst von einer eigenthümlichen, einer grossartig subjectiven Auffassung, bei beiden ist die Schönheit der Form erst als ein zweites Element zu betrachten; — bei Rafael umgekehrt. Mit grösster Entschiedenheit erkennt man diese seine Eigenthümlichkeit besonders in gewissen Werken, deren Gegenstand ihm durch fremde Bestimmung gegeben und der besonderen Richtung seines Geistes vielleicht minder angemessen war; hier ist das Einzelne nicht selten anziehender als das Ganze, und es gewinnen Nebenpersonen, welche in liebenswürdigster Naturwahrheit dargestellt sind, ein grösseres Interesse für den Beschauer als der Hauptgegenstand des Bildes.

Rafael's Thätigkeit ward, wie die der meisten grossen Künstler jener Zeit, nicht von einer einzigen Kunst ausgefüllt, namentlich nimmt er auch als Architekt eine bedeutende Stelle in der Kunstgeschichte ein, sowie er ebenfalls für die Erforschung der Werke des römischen Alterthums sehr Bedeutendes begonnen hat. Von einer der herrlichsten Statuen des neuern Roms*) wird ihm nicht nur der Entwurf oder das Modell, sondern neuerlich auch die Ausführung in Marmor zugeschrieben. Indess werden seine anderweitigen Kunstübungen der Art durch sein vorherrschendes Talent für die

*) Dem Jonas in der Capella Chigi, in S. M. del popolo. Passavants Gründe (I, 249) für die eigenhändige Ausführung durch Rafael scheinen ziemlich einleuchtend. — Ueber den Knaben auf dem Delphin, wovon sich ein Gypsabguss in der Mengs'schen Sammlung zu Dresden erhalten hat, vgl. ebenda I, 250, und Kunstbl. 1837, Nr. 62.

Malerei verdunkelt, und hauptsächlich in dieser Kunst sehen wir den Gang seiner Entwickelung durch besondere Gunst des Schicksals in glücklichster Weise durchgeführt. Wir wollen diesen so eigenthümlichen Entwickelungsgang in seinen bedeutendsten Einzelheiten verfolgen.

§. 173. Rafael war der Sohn des Giovanni Sanzio oder Santi von Urbino, dessen ich unter den der umbrischen Richtung verwandten Künstlern bereits gedacht habe. Er erhielt die erste künstlerische Bildung wahrscheinlich durch seinen Vater, verlor diesen aber schon in seinem eilften Jahre. Ueber die nächstfolgende Zeit sind bloss Vermuthungen vorhanden. Wahrscheinlich schon im Jahre 1495 trat Rafael in die Schule des Pietro Perugino zu Perugia und blieb mehrere Jahre in derselben (etwa bis zum zwanzigsten Jahre). Ueber die Arbeiten, die Rafael vor seinem Eintritt in die Schule des Perugino gemalt, weiss man nichts Gewisses. Zu 1. Urbino schreibt man ihm jene Madonna zu, die ursprünglich auf die Hofwand des väterlichen Hauses gemalt war und gegenwärtig in einem Zimmer desselben aufbewahrt, jetzt aber als Werk seines Vaters anerkannt ist; das Rundbild einer 2. heil. Familie in der Sakristei von S. Andrea zu Urbino erscheint als fremde Nachahmung eines der spätesten Werke Rafael's; eine Madonna in Tempera in S. Chiara zu Urbino 3. ist von Ingegno, sodass aus jener frühesten Zeit durchaus nichts Sicheres übrig bleibt.

Rafael's Wirksamkeit in der Schule des Perugino meint man zunächst in mehreren Bildern des Meisters zu erkennen, sofern sich dieser des talentvollen Schülers zur Beihülfe in der Ausführung seiner Arbeiten bedient habe. Die „Aufer- 4. stehung" im Vatican mag, wie wir oben erwähnten, fast ganz von der Hand Rafael's ausgeführt sein; auch gehört hieher ein schönes Altargemälde, welches, früher in der Karthause 5. zu Pavia befindlich, gegenwärtig im Hause des Duca Melzi zu Mailand aufbewahrt wird, und daran besonders der eine Seitenflügel, welcher den Engel mit dem jungen Tobias darstellt, von vorzüglicher Schönheit ist. In der Anbetung des neugebornen Christuskindes, einem von mehrern Händen 6.

gearbeiteten peruginesken Schulbild im Vatican, ist wenigstens die Figur des Joseph und vielleicht noch einiges Andere in der vordern Gruppe von Rafael. Dagegen ist die Theilnahme des letztern an den Fresken des Cambio zu Perugia und an der Anbetung der Könige in Città della Pieve mehr als zweifelhaft.

7. Als erste selbständige Arbeiten Rafael's (um 1500) gelten jetzt die (gegenwärtig getrennten) zwei Seiten einer Kirchenfahne in S. Trinità zu Città di Castello, welche die Dreieinigkeit mit zwei betenden Heiligen und die Erschaffung der Eva darstellen; sodann ein für dieselbe Stadt ausgeführ-
8. tes Altarbild, den Gekreuzigten mit vier Heiligen enthaltend, welches aus der Sammlung des Cardinal Fesch in die des Lord Ward übergegangen ist. Beide Werke sind durchaus in Perugino's Art gemalt, gehen aber im geistvollen Ausdruck schon über dieselbe hinaus, während Zeichnung und Farbe noch den Schüler verrathen. In dem letztern Bilde ist die unschuldsvolle Schönheit des Johannes, die tiefe heilige Trauer der Madonna mit unbeschreiblicher Innigkeit wiedergegeben. — Ausserdem schreibt man dieser Lehrzeit Rafael's in der Werkstatt des Perugino eine Reihe verschiedener Staffeleibilder, mit grösserer oder geringerer Sicherheit zu. Seine Arbeiten aus dieser Periode tragen den allgemeinen Stempel der umbrischen Schule, aber sie sind zugleich deren schönste Blüthen. Es hat überhaupt diese umbrische Schule in ihrer zarten, schwärmerischen Sentimentalität Etwas, das dem Wesen einer edlen Jugend zu entsprechen scheint. So lange nun ein solches Werk das Frische und Ahnungsvolle des Jünglings an sich trägt, muss es nothwendig wahr und rein erscheinen; wenn aber im späteren Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thatkräftigkeit durchgebildet wird, so muss jene jugendliche Zartheit — wie wir es auch an den früher genannten Meistern der umbrischen Schule bemerkt haben —, nothwendig in Befangenheit, in Manier und Handwerk ausarten. Dieser Grundton einer edlen Männlichkeit, der freilich noch unentwickelt in den Jugendwerken

Rafael's liegt, sich jedoch überall in seiner reinen und klaren Auffassungsweise ankündigt und eben das Jugendliche als ein solches, als ein für höhere Entwickelung Fähiges, bezeichnet, — dieser ist es, der seinen Werken, welche der in Rede stehenden Periode angehören, ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht. — Unter diesen Werken mögen hier einige, deren Aechtheit mit ziemlicher Sicherheit begründet ist, angeführt werden. Zuerst einige Madonnenbilder. Zwei derselben befinden sich im Museum zu Berlin. In dem einen (um 1500 gemalt) ist die Madonna in einem Buche lesend dargestellt, und das Kind, welches einen Stieglitz in der Hand hält, auf ihrem Schoosse. Die Haltung der Mutter ist hier sehr schlicht und einfach; ihr Gesicht bildet ein schönes, reines Oval und trägt den Ausdruck stillen Friedens, jedoch nicht ohne eine gewisse innere Befangenheit. Das Kind ist nicht schön, die Formen sind noch ungeschickt, die Haltung pretiös*). — Bedeutender ist das andre (vielleicht um zwei Jahre jüngere) Bild, wo zu den Seiten der heil. Jungfrau die Köpfe der Heiligen Franciscus und Hieronymus sichtbar werden. Das Gesicht der Maria, die sich liebevoll zum Kinde wendet, ist hier in denselben Formen, ebenso zart und mild, zugleich aber mit dem vollen Ausdrucke des tiefsten und innigsten Gefühles und ohne alle Befangenheit. Auch das Kind ist schon besser gezeichnet wie das vorige. Sehr trefflich, voll milder Frömmigkeit, sind die Köpfe der beiden Heiligen. Das Bild hat eine schöne sinnreiche Gesammtanordnung und ist ausserordentlich weich und warm gemalt. — Diesem verwandt, nur wiederum mannigfach vollendeter, ist ein kleines Rundbildchen der Madonna im Hause Connestabile zu Perugia (um 1503). Maria, halbe Figur, steht in einer Landschaft und liest, wobei das Kind auf ihren Armen ebenfalls mit in das Buch

9. 10. 11.

---

*) Zwischen diese beiden Bilder hinein verlegt Passavant (II, 14) die kleinen Bilder verschiedener Altarstaffeln: eine Taufe Christi und eine Auferstehung in der Münchner Pinakothek; eine Anbetung der Könige auf Schloss Christiansburg bei Kopenhagen; das Opfer Kain's und Abel's beim Kunsthändler Emerson in London, u. a. m.

schaut. Hier zeigt der Kopf der Maria die freiste zarteste Entfaltung und ebenso ist bereits das Kind höchst liebenswürdig. Das Ganze ist ein Miniaturbild von unsäglich zarter, liebevoller Ausführung. — Etwas früher entstand wohl
12. die Madonna der Gräfin Anna Alfani in Perugia; ebenfalls eines der lieblichsten Bilder dieser Art. Maria, das auf ihrem Schooss stehende Kind haltend, schlägt die Augen demuthsvoll nieder; oben schweben zwei Cherubimköpfchen.

13. Sodann ist vornehmlich ein grösseres Altargemälde (nicht später als 1503 gemalt) zu erwähnen, welches die Anbetung der Könige darstellt und aus dem Besitz der Familie Ancajani zu Spoleto in das Museum von Berlin übergegangen ist. Die reiche Composition dieses Bildes befolgt ziemlich die allgemeinen Motive der umbrischen Schule bei Darstellungen der Art, sowie sich dieselben auch in den Stellungen der Figuren, in der Behandlung der Gewänder zeigen; aber die Köpfe tragen bereits das Gepräge eines eigenthümlichen Adels, einer grossen Reinheit und Feinheit in der Entfaltung der Formen. In der Mitte des Bildes, auf einer Decke, liegt das Kind, sehr schön und bereits in lieblichster Kindlichkeit ausgebildet. Auf der einen Seite, wo der Stall ist, kniet die demuthvolle Mutter, und neben ihr, gleichsam ihre Diener, zwei liebliche Engel; dahinter steht S. Joseph. Auf der andern Seite nahen die Könige mit reichem Gefolge, von denen der vorderste, ehrwürdig und ernst, bereits niedergekniet ist; besonders anziehend ist hier der frische jugendliche Kopf des jüngsten Königs. Oben, über den genannten Gruppen stehen noch drei anmuthige singende Engel, von Wolken getragen. Ein reicher, mit Tritonen, Nymphen und Genien gefüllter Arabeskenrand, in dessen oberen Ecken zwei Sibyllen, in den unteren zwei Heilige dargestellt sind, umschliesst das Ganze. Das Bild ist mit Leimfarben (al guazzo) auf Leinwand gemalt und hat leider durch Feuchtigkeit sehr gelitten, so dass nicht nur überhaupt die Farben sehr verblichen, sondern auch in einigen Theilen, wo sie weniger durch den Leim gebunden waren, ganz abgefallen sind. An diesen Stellen liegt gegenwärtig die geist-

reiche Unterzeichnung zum Vorschein*). — Das schon erwähnte perugineske Bild im Vatican (S. 173) ist dem eben besprochenen sehr ähnlich, nur dass hier auf der einen Seite des Bildes Maria, auf der andern Joseph knien, im Mittelgrunde die Hirten und im Hintergrunde die Könige zur Verehrung herbeikommen. Ausser Rafael's Hand glaubt man u. a. in einigen Partien die des Spagna zu erkennen. 14.

Ein andres bedeutendes Bild dieser Zeit, welches wiederum das Fortschreiten des jungen Künstlers erkennen lässt, ist die Krönung der Maria, im Jahre 1503 für die Kirche S. Francesco zu Perugia gemalt, gegenwärtig in der Galerie des Vaticans zu Rom. Oben, auf Wolken, Christus und Maria, von musicirenden Engeln umgeben; unten die Jünger, um das leere Grab stehend. In dem unteren Theile des Bildes zeigt sich das deutliche Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und enthusiastischen Ausdruck zu geben, als dies früher in der Schule gebräuchlich war, ein Bestreben, welches hier allerdings zwar einzelnes Schöne (wie z. B. die wunderherrlichen Köpfe dreier aufwärts blickenden Jünger), jedoch auch — bei der noch nicht freien Herrschaft über die künstlerischen Darstellungsmittel — manches Verfehlte und Manierirte hervorgebracht hat. Auch der Christus ist, was den Ausdruck des Gesichtes anbetrifft, missrathen; dagegen die Maria in Kopf, Gestalt und Geberde sehr schön 15.

---

*) Dr. Waagen: „Ueber das Gemälde Rafael's aus dem Hause Ancajani," in der Zeitschrift: „Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, No. 18, f. — Es sind neuerlich Zweifel rege geworden, ob das Bild durchhin Rafael's Werk sei; namentlich schreiben es Crowe und Cavalcaselle (Th. III, 305) mit grosser Bestimmtheit dem Spagna zu. Dass die Composition der Schule überhaupt angehört, ist unzweifelhaft und wird durch das Bild im Vatican, sowie durch andere Schulbilder desselben Inhalts, z. B. das in einzelnen Motiven ähnliche des Pinturicchio im Berliner Museum bestätigt; nur ist sie hier schöner und ruhiger auseinandergehalten, als in den übrigen Wiederholungen. Sieht man aber auch hiervon ab, und macht man die sehr conventionelle Gewandung als Gegengrund geltend, so müssten doch immer die überaus schönen und geistvollen Köpfe Rafael's Werk bleiben, indem sie weder der Meister noch irgend ein anderer Schulgenosse so hätte schaffen können.

und fromm. Die Predella war mit zierlich miniaturartigen Darstellungen der Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel geschmückt; diese Bilder befinden sich in derselben Galerie*).

16. In diese Zeit gehört auch Rafael's Theilnahme an den Arbeiten des Pinturicchio in der Libreria des sieneser Domes. Doch scheint sich dieselbe bloss auf einige Entwürfe beschränkt zu haben, wie man noch ein Paar schöne Zeichnungen von seiner Hand zu den ausgeführten Compositionen besitzt (die eine in der Galerie der Uffizien zu Florenz, die andre im Hause Baldeschi zu Perugia). Diese stehen den Wandgemälden der Libreria in Bezug auf die Feinheit des Gefühles, Anmuth und freie Naivetät beträchtlich voran, so dass Rafael an der Ausführung in Farben bestimmt keinen Theil gehabt haben kann.

Nach diesen Arbeiten scheint Rafael die Schule des Perugino verlassen zu haben und selbständig aufgetreten zu sein. Zunächst sind hier einige Gemälde anzuführen, die er bei einem zweiten Aufenthalt in dem benachbarten Città di Castello und dann in Urbino gemalt hat. Sie tragen zwar ebenfalls noch den vollkommenen Stempel der umbrischen Schule, doch wird in ihnen bereits ein freieres Regen des eignen Geistes, ein Streben nach einer bestimmteren Individualisirung

17. bemerkbar. Das vorzüglichste unter diesen, das schönste aus Rafael's erster Entwickelungsperiode, ist die Vermählung der Maria (lo Sposalizio), mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1504 bezeichnet, gegenwärtig in der Galerie der Brera zu Mailand befindlich. Es ist eine Darstellung von einfach schöner Anordnung: Maria und Joseph in der Mitte einander gegenüberstehend, der Hohepriester zwischen ihnen, der beider Hände leitet, indem Joseph im Begriff ist, den Ring an die Hand der Braut zu stecken. Zur Seite der Maria die Schaar der Tempeljungfrauen, zur Seite des Joseph die Schaar der Freier, welche ihre dürren Stäbe zerbrechen.

---

*) Andere kleinere Arbeiten dieser Zeit s. bei Passavant, I, S. 69 u. f., und II, S. 25 u. f.

(Der Stab, den Joseph in der Hand trägt, hat Blüthen getrieben, und ihn solchergestalt, der Legende zufolge, unter den Freiern auserwählt.) Im Hintergrunde das hohe, säulengeschmückte Gebäude des Tempels. Die Gestalten sind, bei dem mannigfach Steifen und Befangenen der alten Schule, doch edel und würdig, die Gesichter voll süsser Schönheit und jener zarten schwärmerischen Wehmuth, die der Darstellung dieses Gegenstandes einen eigenthümlichen Reiz verleiht, während sie bei andern, mehr bewegten Darstellungen störend wirkt. — In Urbino malte Rafael im Jahre 1504 einen „Christus am Oelberg", früher im Besitz des Fürsten Gabrielli zu Rom, jetzt im Besitz des Engländers Fuller Maitland, ein Bild von feinster Ausführung und edler Composition. Merkwürdig ist hier die innere Befangenheit des Künstlers in dem Anschauungskreise seiner Schule: Judas und die Schaar der Häscher sind ebenfalls liebliche und würdige Gestalten geworden und scheinen nichts weniger als Verrath und Gewaltthat im Schilde zu führen. — Auch die zwei zierlichen Ritterbildchen im Louvre, S. Georg und S. Michael, scheinen in dieser Zeit für den Herzog von Urbino gemalt zu sein. Georg, eine edle, schlanke Gestalt auf weissem Pferde, greift den Drachen, den er schon mit der Lanze durchbohrt hat, mit dem Schwerte an; in der Landschaft des Hintergrundes sieht man die befreite Prinzessin. — Der jugendlich schöne, gepanzerte Erzengel Michael auf den Hals des Drachen tretend, haut mit dem Schwerte nach demselben; in der nächtlichen Landschaft mancherlei Ungethüm, eine brennende Stadt, und verdammte Seelen von Schlangen gequält, an den VIII. und XXIII. Gesang von Dante's Hölle erinnernd. Die Ausführung beider Bildchen ist höchst sorgfältig und dabei leicht und kühn; das des Georg hat leider sehr gelitten und ist bedeutend übermalt. — Noch in das vorhergehende Jahr wird der „Traum des Ritters" verlegt, ein Miniaturbild in der Nationalgalerie zu London. Einem schlafenden geharnischten Jüngling unter einem Lorbeerbaum erscheinen zwei Frauen; die Eine, im Purpurkleid, hält ihm ein Buch und ein Schwert vor, die Andere, reich

18.

19.

20.

geschmückt, reicht ihm Blumen als Sinnbild der Lebensfreuden. Es scheint eine der schönsten Allegorien im Sinne des Giorgione.

§. 174. Im Herbste des Jahres 1504 ging Rafael nach Florenz*). Es war jene Zeit, in welcher die toscanische Kunst gerade in ihrer schönsten Entfaltung stand, und die bedeutendsten Künstler dort mit einander um den Preis rangen. Neue Vorbilder traten dem strebenden Geiste des Jünglings entgegen und bezeichneten ihm den Weg, auf dem er zur Meisterschaft gelangen sollte. Hier hebt sich eine neue Epoche seiner Entwickelung an; hier beginnen die Jahre der Befreiung aus den einschränkenden Manieren, in welchen die Schule des Perugino sich bewegte; die Jahre, in welchen der Jüngling zu selbständiger Männlichkeit heranreifte und eine schöne, freie Entfaltung der Formen sich zu eigen machte. Sind Rafael's frühere Arbeiten der Ausdruck einer eignen milden Seelenstimmung, so trägt der grössere Theil derer, welche nun zunächst folgen, mehr und mehr das Gepräge einer unbefangenen, heiteren Auffassung des Lebens. (Einwirkung der Cartons von Leonardo und Michelangelo S. 124 und 142. Ueber Rafael's Verhältniss zu Fra Bartolommeo S. 158, zu Ridolfo Ghirlandajo S. 167.)

1. In dieser Zeit soll die berühmte Madonna del Granduca entstanden sein, welche in der Galerie des Palastes Pitti aufgestellt ist. Maria hält das nackte Kind still auf dem Arme und blickt in tiefem Sinnen nieder. Bei einer, z. B. im Nackten, nur flüchtigen und überhaupt sehr einfachen Ausführung besitzt dieses Bild vor allen frühern Madonnen Rafael's jenen bannenden Zauber, welchen nur das Innewerden eines grossen geistigen Geheimnisses hervorbringt; man fühlt, dass kein früherer Maler so viel freie, übersinn-

*) Dass im Sommer 1505 auch Perugino für einige Zeit in Florenz war, beweist eine Urkunde bei Gaye, Cartegg. II, S. 68. Auch Leonardo muss nach den Rechnungen S. 79 u. f. zu schliessen, mindestens bis in den Sommer 1505 in Florenz gewesen sein, Michelangelo ebenfalls.

liche Schönheit mit einem so tief ahnungsvollen Ausdruck zu verbinden im Stande war. Es ist die letzte und höchste Verklärung, deren Perugino's Typus fähig ist. — Auch die Madonna, die aus dem Besitz des Herzogs von Terra nuova in's Berliner Museum gelangt ist, scheint aus dieser Zeit zu stammen; Maria in einer Gebirgslandschaft sitzend, deren Gipfel und Thurmspitzen in kühlem Morgenlicht schimmern, hält auf dem Schoosse das Christuskind, welches mit dem kleinen Johannes ein Spruchband hält; ein dritter Knabe, lieblich aufschauend nach dem Christuskinde, vielleicht Jacobus oder Johannes der Evangelist, lehnt an ihrem Knie. Gegen die beiden andern Kindergestalten, die bei aller Lieblichkeit etwas Befangenes, ja Mühsames haben, zeigt die letzterwähnte einen fühlbaren Fortschritt. 2.

Doch kann Rafael's erster Besuch in Florenz nur von kurzer Dauer gewesen sein*). Bereits im folgenden Jahre

---

*) Hier müsste das im October 1845 aus der Vergessenheit hervorgezogene Abendmahl im ehemaligen Nonnenkloster S. Onofrio zu Florenz (Via Faenza, No. 4771) erwähnt werden, wenn ich mich bis jetzt entschliessen könnte, darin ein unzweifelhaftes Werk Rafael's zu erblicken. Es haben sich in der Frage über die Echtheit dieses Werkes schon so viele achtbare Autoritäten für und gegen vernehmen lassen, dass ich es am liebsten bei einem blossen Referat bewenden liesse; allein die Ansicht über den ganzen Entwickelungsgang Rafael's hängt zu sehr davon ab, als dass ich das eigene Urtheil über dieses jedenfalls sehr werthvolle Frescogemälde zurückhalten dürfte.

Das Bild wirkt beim ersten Anblick etwa wie ein Pinturicchio, oder ungefähr als eine nicht rein florentinische, sondern aus florentinischen und peruginesken Einflüssen gemischte Production. Für Rafael's Werk jedoch wird es ein unvorbereiteter Beschauer nicht leicht erkennen wollen. Nicht nur weichen die etwas breiten Köpfe von dem Typus seiner Krönung Mariä, seines Sposalizio, seines Frescobildes von S. Severo beträchtlich ab, nicht nur steht die sehr feste und geübte Praxis in diesem Abendmahl der noch immer zaghaften frührafaelischen (z. B. in dem Fresco von S. Severo) geradezu entgegen, — sondern auch die Composition spricht eher gegen als für Rafael. Es ist psychologisch unwahrscheinlich, dass Er, unter dem Eindruck der gewaltigsten Werke Leonardo's (und vielleicht auch Michelangelo's), in einem Augenblick der stärksten künstlerischen Gährung seines Innern, sich so gutwillig in die althergebrachte, noch von den Ghirlan-

finden wir ihn mit mehreren grossen Arbeiten in Perugia beschäftigt, die zugleich auch nur erst die allgemeine Einwirkung der florentinischen Kunst — in Bezug auf Reinigung, Fülle und klarere Entfaltung der Form — mit Beibehaltung mannigfacher Motive der peruginischen Schule erkennen lassen.

Zunächst ist hier das wahrscheinlich schon früher begonnene, aber jetzt erst vollendete Gemälde anzuführen, welches 3. Rafael für das Nonnenkloster S. Antonio di Padua zu Perugia verfertigte und welches sich gegenwärtig, nachdem es einige Zeit im Besitz des Hauses Colonna zu Rom ge-

---

daj aufgenommene Compositionsweise des betreffenden Gegenstandes ergeben habe, zumal da von Leonardo's schon damals weltberühmtem Abendmahl wenigstens Skizzen oder Nachrichten zu ihm gedrungen sein mussten. Die Inschrift am obern Saum des Kleides des heiligen Thomas, selbst wenn man die (immerhin sehr streitige!) Lesart R(a)PH(ael) VR(binas) MDetV zugiebt, beweist noch nicht für das ganze Bild, sondern nur für den betreffenden, allerdings ausserordentlich schönen Kopf. Rafael hat sich in andern Fällen, z. B. bei der Kirchenfahne von Cittá di Castello, bei der belle Jardinière, nicht gescheut, seinen Namen im Gewande der Hauptfigur anzubringen, selbst wenn es Gottvater war. — Aber auch äussere Gründe machen Rafael's Urheberschaft fast undenkbar. Florenz war im Jahre 1505 überreich an einheimischen Kräften, zum Theil ersten Ranges, welche selbst die namhaftesten Ausländer nur sehr schwer aufkommen liessen, geschweige denn einen — wenigstens in diesen Kreisen — noch ganz unbekannten Jüngling. Ueberdiess wandte Rafael die wenigen Monate seines ersten Aufenthaltes zu Florenz gewiss auf andere Dinge als auf eine so umfangreiche eigene Unternehmung, welche ihn ausschliesslich hätte in Anspruch nehmen müssen; eine neue Welt von Kunstwerken, von den Fresken Masaccio's bis auf die jüngsten und herrlichsten Schöpfungen der Zeitgenossen, lag damals plötzlich vor ihm offen, und wenn wir von irgend einer Epoche seines Lebens annehmen dürfen, dass sie wesentlich eine aufnehmende, innerlich verarbeitende gewesen, so ist es diese. Inzwischen kann die Kunstgeschichte bei der noch immer dauernden Erörterung hierüber nur gewinnen. Einem wahrhaft abschliessenden Ergebniss, welches es auch sei, wird sich Jedermann gerne fügen. B.

Ein solches dürfte sich, nach übereinstimmendem Urtheil der Kenner, jetzt im negativen Sinne ergeben haben. Die meiste Wahrscheinlichkeit ist, wie schon Burckhardt (s. vorher) bemerkt, für Pinturicchio. — v. Bl.

wesen war, im königl. Schloss zu Neapel befindet. Es stellt Maria mit dem Kinde auf einem Throne von schwerer Architektur und mit einem Baldachin geschmückt, vor. Auf den Stufen des Thrones steht anbetend der kleine Johannes vor dem segnenden Christuskinde (das auf Begehren der Klosterschwestern mit einem Hemdchen angethan ist); Maria zieht ihn in sanfter Berührung näher. Zu den Seiten die Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Dorothea. In der Lünette über dem Bilde sieht man Gottvater, halbe Figur, und zwei anbetende Engel zu seinen Seiten. Die Gewandung hat hier bereits, besonders in den kräftigen Gestalten der Apostel, etwas mehr Freies und Breites, die Köpfe der Männer sind in schöner Würde gehalten, die Frauen überaus zart und innig (besonders die heilige Katharina von hoher Anmuth), die beiden Kinder voll lieblichster Naivetät. — Die kleinen Darstellungen der Predella sind gegenwärtig zerstreut: Christus am Oelberg bei Hrn. S. Rogers in London, die Kreuztragung bei Hrn. Miles in Leight Court (bei Bristol), der Leichnam Christi von den Seinigen betrauert, bei Hrn. Whyte in Barron Hill (Staffordshire).

Zwei andre Gemälde sind mit dem Datum des Jahres 1505 bezeichnet. Das eine derselben ist eine Altartafel, für die Servitenkirche zu Perugia gemalt, gegenwärtig zu Blenheim (dem Landsitze des Herzogs von Marlborough) in England: Maria mit dem Kinde auf dem Throne, Johannes der Täufer und der heilige Nicolaus von Bari zu ihren Seiten; ein Bild von ausserordentlicher Schönheit und Würde. Neben der schwärmerischen Gefühlsinnigkeit der Schule von Perugia offenbart sich hier schon das Bestreben, durch gründliche Studien eine grössere Freiheit und Naturwahrheit zu erreichen. Das Mittelbild der Predella, die Predigt Johannis des Täufers darstellend, befindet sich zu Bowood (dem Landsitze des Marquis von Lansdowne). — (Auch die kleine sog. Pietà des Grafen Tosi in Brescia, den Auferstandenen mit der Dornenkrone, in segnender Geberde darstellend, scheint dem Jahre 1505 anzugehören. Das Bild ist von herrlicher Ausführung und wohlerhalten.)

4.

5.

6. Nun folgt ein Frescogemälde von nicht unbedeutender Dimension, in der Lünette einer Kapelle im Kloster S. Severo zu Perugia. In der Mitte ist hier Christus, über ihm die Taube des heil. Geistes, zu seinen Seiten zwei Jünglingsengel dargestellt; über dieser Gruppe Gott-Vater mit zwei Engelknaben (doch ist dieser Theil des Bildes sehr beschädigt); auf jeder Seite der Mittelgruppe, etwas tiefer, drei sitzende Heilige. Es ist eine ungemein grossartige Composition, die, wie sie auf der einen Seite an das verdorbene Frescobild Fra Bartolommeo's in S. Maria Nuova zu Florenz und ältere Beispiele erinnert, so zugleich auch als das Vorbild zu der Glorie in Rafael's berühmter Disputa im Vatican betrachtet werden muss. Die Heiligen sind höchst würdig, Christus sehr schön und mild, und die Engel, wenigstens der zur Linken des Erlösers, der die Hände vor der Brust faltet, überaus hold und anmuthvoll. Die Gewandung ist, wenn auch noch streng, so doch sehr trefflich, in grossen Linien und Massen, ausgeführt. Leider hat das Bild, auch mit Ausnahme der obersten verdorbenen Gruppe, mannigfach gelitten. Unter demselben befindet sich eine Nische und zu den Seiten derselben je drei Heilige, welche nach Rafael's Tode im Jahre 1521 von Perugino gemalt sind und den überlebenden Meister in betrübender Schwäche zeigen.

§. 175. Nach Vollendung dieser Arbeiten scheint Rafael unverzüglich nach Florenz zurückgekehrt zu sein, woselbst er sich, mit Ausnahme einiger Besuche in Bologna, Urbino und Perugia, bis in die Mitte des Jahres 1508 aufhielt. Die früheren Gemälde, welche Rafael in diesen Jahren seines Aufenthaltes zu Florenz ausgeführt hat, bewahren, wie zu erwarten steht, in Auffassung und Darstellung ebenfalls noch manche Nachklänge der peruginischen Schule; die späteren entsprechen im Wesentlichen der allgemeinen Richtung der Florentiner dieser Zeit.

1. Zu jenen gehört, als eins der frühsten (1506) die heilige Familie mit der Fächerpalme, im Besitz des Lord Francis Egerton zu London (in der sog. Bridgewater-Galerie). Es ist ein Rundbild: Maria sitzt unter einer

Fächerpalme und hält das Christuskind auf ihrem Schoosse, dem der heilige Joseph knieend Blumen überreicht. Doch ist letzterer entweder von einer andern, unbedeutenden Hand gemalt oder ganz und gar übergangen. Das Bild ist überhaupt in schlechtem Zustande.

2. An dieses Bild dürfte sich zunächst die „Jungfrau im Grünen“, in der k. k. Sammlung zu Wien, anschliessen. Hier ist Maria in einer anmuthigen Landschaft dargestellt, das Christkind vor ihr, stehend, welches sie mit beiden Händen unterstützt, der kleine Johannes zur Seite knieend, der dem Gespielen ein Rohrkreuz überreicht und zu dem sie sich liebevoll umwendet. Ein Bild von zarter Anmuth und Lieblichkeit, welches mehr als irgend ein anderes im Ausdruck der Köpfe, in der Körperbildung der Kinder, selbst im Faltenwurf und in dem tiefen, bräunlichen Tone der Landschaft den Einfluss Leonardo's zeigt. — Verwandt mit dieser Composition sind zwei andre Bilder. Das eine ist die Madonna del Cardellino in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Hier überreicht der kleine Johannes dem Christkinde einen Stieglitz (daher der Name des Bildes). Gestalt und Gesicht der Maria sind hier von der reinsten Schönheit, ihr ganzes Wesen ist der Ausdruck eines beseligenden Friedens. Auch Johannes ist ungemein zart; bei dem Christkinde jedoch überstieg die Aufgabe, welche sich der Künstler gesetzt hatte, göttlichen Ernst und Hoheit im Kinde darzustellen, noch seine Kräfte, und die Figur wie der Ausdruck des Gesichtes sind noch steif und etwas pretiös. — Das dritte dieser Bilder ist die sogenannte schöne Gärtnerin (la belle jardinière), bez. 1507, im Museum von Paris. Dies Bild gehört der späteren Zeit von Rafael's Aufenthalt in Florenz an, und wenn es eine ziemlich ähnliche Composition, wie die beiden obengenannten, darstellt, so ist hier doch alles Ungenügende und Beengende verschwunden. Es ist ein Bild der freundlichsten Heiterkeit, der liebevollsten Anmuth und Unschuld; zwischen blühenden Kräutern, wie in einem Garten (daher wohl der Name) sitzt hier Maria; Christus steht vor ihren Knieen und Johannes kniet in kindlicher Hingebung

zur Seite. Leider hat das Gemälde ungemein gelitten und ist stark übermalt. — Eine alte Copie, welche öfter den Besitzer gewechselt hat, wird mit Unrecht für das Original ausgegeben, und ist wahrscheinlich das Werk eines Niederländers.

Interessant ist es, den Entwickelungsgang Rafael's in den kleineren Bildern, welche er in Florenz gemalt, — halben Figuren der Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, zu beobachten. Auch hier beginnt deren Reihenfolge mit Bildern, welche den Ausdruck des zartesten innigsten Gefühles tragen, und schliesst mit solchen, in denen mehr freie Heiterkeit und Lebenslust vorherrscht. Den Anfang dieser Reihe macht die Madonna aus dem Hause Tempi (zu Florenz), in der Pinakothek zu München. In diesem Bilde drückt Maria das Kind, welches sich an sie schmiegt, mit zarter Innigkeit an sich und scheint ihm leise Worte der Liebe zuzuflüstern. — In diesem Bilde ist Maria stehend dargestellt, in den drei folgenden sitzend, indem das Christkind, aus dem Bilde hinausblickend, auf ihrem Schoosse sitzt und den Busenbesatz ihres Kleides fasst. Das schüchternste dieser Art ist ein kleines Bildchen, welches sich (aus der Galerie Orleans stammend) vor Jahren bei dem Kunsthändler Neuwenhuys zu London befand und vielleicht noch im Handel ist. — Reizend und zur edelsten Harmonie entwickelt sind diese Motive kindlicher Lust und mütterlicher Zartheit in dem leicht, aber ungemein geistreich gearbeiteten Bilde aus dem Hause Colonna (zu Rom), jetzt im Museum zu Berlin. — Das dritte, im Besitz des Grafen Cowper zu Pansanger in England, mit der Jahrzahl 1508 bezeichnet, grenzt dagegen in dem kecken, knabenhaften Ausdrucke des Kindes an Manier, wenngleich auch hier das Antlitz der Madonna von grosser Lieblichkeit ist*). — Auch die schöne Composition der Madonna mit der Nelke, deren Original verschollen

5.

6.

7.

8.

*) Eine andere höchst anziehende Madonna mit dem Kinde in derselben Sammlung ist nach Waagen (Kunstblatt 1857, S. 206) etwas ältern Datums.

ist, gehört wohl in diese spätere florentinische Zeit: Maria hält auf ihrem Schooss das lebhaft bewegte Christuskind und reicht ihm eine Nelke dar, nach der es freudig greift; hinten sieht man durch ein Fenster ins Freie. Ein Schulbild dieses Inhaltes besass Cav. Camuccini, eine höchst vorzügliche, wie es scheint freie Wiederholung, wahrscheinlich von der Hand Sassoferrato's, befindet sich in der Sammlung des Hrn. B. Mäglin in Basel.

Eine grössere Darstellung der heiligen Familie, etwa aus der mittleren Zeit von Rafael's florentinischer Periode, befindet sich in der Pinakothek von München. In der Composition dieses Bildes tritt dem Beschauer das besondere Studium einer künstlichen Gruppirung entgegen. Maria, in knieend sitzender Stellung auf der einen Seite des Bildes, vornübergewandt, vor ihr das Christkind; auf der andern Seite Elisabeth, in ähnlicher Stellung, vor ihr der kleine Johannes. Hinter den Frauen Joseph, stehend und die Gruppe in strenger Pyramidenform schliessend. Obgleich indess diese Absichtlichkeit der Composition*) dem Ganzen etwas Befangenes giebt und auch Andres noch den minder vollendeten Künstler erkennen lässt, so entwickelt sich doch auch hier wiederum eine Fülle schöner Einzelheiten, und ist durch das Spiel der Kinder, denen die Aeltern in verschiedener Weise zuschauen, die Anordnung wenigstens innerlich in ansprechender Weise motivirt. 9.

Eine andre heilige Familie, halbe Figuren, die sich 10.

*) Als oben in den Wolken noch die sechs Engelköpfe sichtbar waren, mochte dieselbe weniger auffallen. (Eine noch in der Düsseldorfer Galerie vorgenommene sog. Restauration hat jene Köpfe verschwinden machen). — Im Palast Corsini zu Rom befindet sich eine heil. Familie, welche dem Fra Bartolommeo zugeschrieben wird und fast genau dieselbe Composition, nur ohne die heil. Elisabeth wiederholt, sodass die in dem Münchner Bilde so fest geschlossene Gruppe auf unangenehme Weise auseinander fällt. Ohne Zweifel liegt hier die Priorität der Composition auf der Seite Rafael's, und ich möchte gerne glauben, dass das Bild im Palast Corsini, schon wegen seiner etwas manierirten Ausführung, nicht von Bartolommeo selbst, sondern von einem seiner Schüler dem rafaelischen nachgeahmt sei. — B.

in der Galerie der Eremitage zu Petersburg befindet, scheint noch etwas früher entstanden zu sein. Wenigstens wird in dem Kopf des heil. Joseph, der auf das Kind niederblickt, ein gewisses naturalistisches Bestreben sichtbar, wie nicht mehr in Rafael's späteren Werken und wie es wohl dem Einflusse des ihm befreundeten Fra Bartolommeo zugeschrieben wer-
11. den dürfte. — Im Oratorium des Escurial findet sich eine Madonna, welche nach einem Motiv Leonardo's das auf einem Lamme sitzende Kind hält, während Joseph auf seinen Stab gestützt zuschaut. Das Bild ist bloss untermalt und wahrscheinlich eines von denjenigen, welche Rafael bei seiner Abreise nach Rom unvollendet zurückliess.

12. Eins der vorzüglichsten Gemälde aus der späteren florentinischen Zeit Rafael's (etwa 1507) ist die heilige Catharina in der Nationalgalerie zu London, früher in der Galerie Aldobrandini zu Rom. Die Heilige steht in halber Figur vor dem Beschauer, auf das Rad gelehnt, und blickt in himmlischer Begeisterung dem niederstrahlenden Lichte entgegen. Nur wenigen der grössten Meister ist es geglückt, diese Stimmung so wahr, lebendig und entzückend darzustellen.

Ausser diesen sämmtlichen, mehr für die häusliche Andacht bestimmten Bildern fertigte Rafael zu Florenz noch
13. zwei grössere Altartafeln. Die eine derselben ist die Madonna von Pescia (Mad. del baldacchino), in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz. Maria mit dem Kinde auf dem Throne, die Heiligen Petrus und Bruno, Antonius und Augustin auf dessen Seiten; zwei Engelknaben, die einen Pergamentstreifen mit Noten in den Händen halten, zu den Füssen des Thrones; über demselben ein Baldachin, dessen Vorhänge von zwei fliegenden Engeln in die Höhe gehalten werden. Das Bild ist nicht ohne eine gewisse kirchliche Grossartigkeit, vorzüglich in den Gewändern der Heiligen (namentlich ist der heil. Bruno grandios), im Uebrigen jedoch zeigt sich auch hier jene naturalistische Richtung der Florentiner vorherrschend, und die Köpfe sind zumeist ohne Adel und innere Würde. In der Carnation erinnert das Bild beträchtlich an Fra Bartolommeo. Uebrigens liess Rafael das-

selbe unvollendet in Florenz zurück, und in dieser Gestalt, nur durch starke Restaurationen mit einem Anschein von Vollendung versehen, ist es noch jetzt vorhanden.

Das zweite Altarbild ist die Grablegung Christi, welche Rafael im Jahre 1507 für die Kirche S. Francesco zu Perugia malte, gegenwärtig in der Galerie Borghese zu Rom. Das Bild zerfällt in zwei Gruppen. Zur Linken, drei Viertheile des Ganzen einnehmend, der Leichnam des Heilandes, der von zwei Männern in mächtiger Anstrengung zum Grabe getragen wird. Neben dem Leichnam Magdalena, Petrus und Johannes, in verschiedenartig sich äussernder Theilnahme. Zur Rechten Maria, die, von den Frauen unterstützt, in Ohnmacht sinkt. Dies Bild ist unter Rafael's Compositionen die erste, in welcher ein historischer Moment in vollständiger dramatischer Entwickelung vorgestellt ist; aber die Aufgabe überstieg, in dieser Beziehung, noch die Kräfte des jungen Meisters. Die Composition ist unruhig, ohne eine grossartige Totalwirkung und die Bewegungen sind mehrfach übertrieben. Auch das Pathos, das in einzelnen Köpfen mächtig hervortritt, erscheint nicht in allen als der unmittelbare Erguss des Gefühles. Von wunderbarer Schönheit aber ist der Körper des Heilandes; hier ist ein Adel, ein Ebenmaass der Form, der Ausdruck eines erhabenen Schmerzes in dem zurückgesunkenen Haupte, wie sie nur des grössten Meisterwerkes würdig sein können. Die technische Ausführung des Bildes ist schön, aber streng. — Die Lunette, in einem Vier-eckfelde Gott-Vater mit aufgehobenen Händen zwischen Engeln darstellend, krönt jetzt ein Altarbild des Orazio Alfani (Christi Geburt) in der Kirche S. Francesco zu Perugia. — Die Darstellungen der Predella befinden sich in der Galerie des Vaticans. Es sind grau in grau gemalte Bildchen mit den Gestalten der Hoffnung, der Liebe und des Glaubens in kreisrunden Medaillons und Genien zu deren Seiten. Es sind überaus anmuthige und liebenswürdige Compositionen, geistreich und leicht ausgeführt.

14. 15. 16.

Ein drittes grösseres Altarbild, aus dem Dom von Pisa stammend, befand sich vor einigen Jahren in der Solly'schen

17.

Sammlung zu London*). Es ist eine Himmelfahrt Mariä; unten um das Grab theils knieend theils stehend Johannes, Philippus, Paulus und Franciscus. Die Composition gehört sicher der florentinischen Epoche Rafael's an, von der Ausführung dagegen wahrscheinlich bloss Johannes, Franciscus und die Köpfe der Cherubim; das Uebrige möchte wohl von Ridolfo Ghirlandajo vollendet sein.

18. Schon im Jahre 1506 malte Rafael für den Herzog von Urbino wiederum einen heil. Georg, welcher mannigfach an das frühere Bildchen erinnert; nur dass hier der Drache schon von der Lanze die tödtliche Wunde empfängt, und die Königstochter nicht entflieht, sondern auf den Knieen liegt. Gegenwärtig hängt das Bild als Votivtafel mit brennender Lampe bei dem grossen Portrait des Kaisers Alexander in der Eremitage zu St. Petersburg.

Auch die frühste mythologische Darstellung Rafael's, zu welcher ihn wahrscheinlich die berühmte antike Gruppe in der Libreria des Domes von Siena begeistert hatte, entstand 19. um diese Zeit: das kleine Bild der drei Grazien, früher dem Lord Dudley in London, jetzt dem Lord Ward ebendaselbst gehörig. Die süsse Holdseligkeit des noch immer etwas peruginesken Ausdruckes verbindet sich hier auf reizende Weise mit einer sehr edeln und reichen Behandlung des Nackten, und mit der einfach schönsten Gruppirung; die drei Gestalten in freier Landschaft stehend, legen jede die eine Hand auf die Schulter der Andern, und halten in der andern Hand eine goldene Kugel.

20. Endlich einige Bildnisse. Rafael's eigenes Portrait in der Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse in den Uffizien zu Florenz, jenes schöne, schlichte und milde Bild, in welchem man gern den Spiegel des Seelenlebens seiner frü- 21. heren Werke wiedererkennt. — Die Portraits des Angelo Doni, eines kunstliebenden Florentiners, und seiner Gattin, im Palaste Pitti zu Florenz, zwei in liebenswürdiger Naivetät aufgefasste, in der Ausführung aber noch ziemlich harte

*) Vgl. Waagen, England, II, S. 3.

und kalte Brustbilder. Diese beiden Bilder, lange verschollen, traten erst kürzlich wieder an's Licht; bis dahin hatte ein treffliches und jedenfalls Rafael's würdiges Frauenportrait in der Tribune der Uffizien zu Florenz den Namen der Maddalena Doni geführt. — Die Brustbilder zweier Mönche in der Sammlung der florentinischen Akademie: zwei Profilköpfe, die äusserst schön, tüchtig, streng und voll Gefühl gemalt sind. — Das Portrait eines jungen Mannes aus dem Hause Riccio, jetzt in der Münchner Pinakothek (577), gilt ebenfalls für Rafael's Werk, und zwar, der mehr peruginesken Darstellungsweise wegen, für ein dem frühern florentinischen Aufenthalt angehörendes. Den Hintergrund bildet hier eine architektonische Perspective.

22.

23.

24.

Die Stanzen des Vaticans zu Rom.

§. 176. Etwa in der Mitte des Jahres 1508, in seinem 25. Lebensjahre, ward Rafael an den Hof des Papstes Julius II. nach Rom berufen, um die Prunkgemächer der päpstlichen Wohnung im Vatican mit den Arbeiten seiner Hand auszuschmücken. In diesen Gemächern und Sälen war durch frühere Meister Manches begonnen worden, was jetzt, um dem grösseren Künstler freien Raum zu schaffen, wiederum vernichtet wurde. Nur einiges Wenige von den Arbeiten des Sodoma (von dem ich später sprechen werde), und des Perugino blieb erhalten. Mit diesen Arbeiten beginnt Rafael's dritte Entwickelungsperiode, diejenige, in welcher er sich zur höchsten Vollendung emporschwang. Grossartige Aufgaben, wie sie ihm früher nicht zu Theil geworden, machten ihn jetzt seiner Kräfte vollständig bewusst; die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig die Malereien in der sixtinischen Kapelle begann, reizte ihn zum edelsten Wetteifer; die Welt des klassischen Alterthums, die in Rom offener denn irgendwo zu Tage lag, gab seinem Sinne die erhabenste Richtung. — Die ausgedehnten und mannigfaltigen Werke, mit denen Rafael in Rom beschäftigt wurde, nöthigten ihn zugleich, eine

grosse Menge anderer Künstler um sich zu versammeln, welche unter seiner Leitung an jenen Arbeiten Theil nahmen und sich den Styl des Meisters anzueignen strebten.

Die päpstliche Macht hatte zu jener Zeit, kurz vorher ehe die deutsche Reformation ihr kämpfend entgegentrat, ihren höchsten Gipfel erreicht; sie hatte eine Ausdehnung des Landgebietes, der kriegerischen Schutzmittel gewonnen, wie früher nie; ihr geistiger Einfluss auf die Völker der Christenheit war unberechenbar. Diese Macht zu verherrlichen, Rom als den Mittelpunkt geistiger Bildung darzustellen, waren die Gemälde Rafael's im Vatican bestimmt. Sie füllen die Wände und Decken in drei Zimmern und einem grösseren Saale, welche gegenwärtig den Namen der Rafaelischen Stanzen führen. Als Belohnung erhielt Rafael für jedes der grossen Wandgemälde 1200 Goldscudi, d. h. etwa 2000 Piaster. — Die Malereien sind sämmtlich al fresco ausgeführt. Die an den gewölbten Decken jener drei Zimmer sind verschieden angeordnet; an den Wänden derselben ist auf jeder Seite ein grosses Gemälde, unter dem Halbkreisbogen des Gewölbes; darunter grau in grau gemalte Sockelbilder, welche Anspielungen auf die Gegenstände der Hauptbilder enthalten, sowie sich diese auf die zunächst stehenden Malereien des Gewölbes beziehen. Je zwei Wände eines jeden Zimmers sind durch Fenster unterbrochen, was dem Künstler zu einer sehr eigenthümlichen Anordnung der darauf befindlichen Gemälde Anlass gegeben hat. In dem grösseren Saale ist eine andre Anordnung der Bilder befolgt. — In späterer Zeit, als die Päpste ihre Wohnung auf den Quirinal verlegt hatten, wurden die Stanzen wenig beachtet; im Anfange des vorigen Jahrhunderts fanden sich die Gemälde sämmtlich mit Schmutz überzogen, die Sockelbilder grossentheils verdorben. Carlo Maratta, ein verdienstlicher Künstler seiner Zeit, reinigte die Bilder mit grosser Sorgfalt und stellte die Sockelbilder, so gut es gerade ging, wieder her. In diesen ist somit gar Vieles von Maratta's eigner Hand, selbst von seiner eignen Composition; ich werde demnach diese,

schon an sich minder wichtigen Gegenstände in der folgenden Beschreibung nicht näher berühren.

Die Ausführung der Gemälde in den Stanzen währte die ganze Zeit von Rafael's Aufenthalt zu Rom, bis an seinen Tod, und ward erst durch seine Schüler beendet. Die Zeitfolge, in welcher die einzelnen Zimmer ausgemalt wurden, stimmt nicht mit deren örtlicher Folge. Ich beschreibe dieselben nach der ersteren.

I. Camera della Segnatura.

Die Malereien dieses Zimmers, des ersten im Vatican, welches Rafael mit seinen Fresken ausgeschmückt hat, wurden im Jahre 1511 beendet. Ihr Inhalt umfasst die Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, d. h. die Darstellung der geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht. Sie bestehen, der Kürze nach, aus folgenden Werken:

A. Die Gemälde der Decke.

Vier Rundbilder (in der Mitte der Dreieckfelder des Gewölbes) und zwischen ihnen vier Bilder in länglich viereckiger Form*). In den Rundbildern sind die angedeuteten Geistesrichtungen durch allegorische weibliche Gestalten personificirt, edle Wesen, die in göttlicher Ruhe und Genüge in den Wolken thronen, charakteristisch eine jede nicht nur durch Symbole verschiedener Art, sondern auch durch Gestalt, Bewegung und den Ausdruck des Kopfes in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit dargestellt. Zu den Seiten einer jeden wird der Raum durch liebliche Genien ausgefüllt,

---

*) Die letzteren laufen über die Kanten des Kreuzgewölbes hin und erscheinen demnach wie umgebogen. Doch ist dieser Fehler wohl nicht Rafael zur Last zu legen, da er hier die Eintheilungen der Decke, wie sie von seinem Vorgänger angeordnet waren, beibehalten musste. Von letzterem, dem Sodoma, rühren hier ausserdem noch einige kleine Zwischenbildchen, Arabesken u. dgl. her.

welche Inschrifttafeln, mit Bezeichnung der einzelnen Darstellungen, tragen. Die Gestalt der Poesie ist durch Schönheit unter diesen allegorischen Figuren vorzüglich ausgezeichnet; ihr Gesicht trägt den Ausdruck eines süssen Behagens, einer ruhigen heiteren Begeisterung.

Die viereckigen Seitenbilder enthalten: 1) Neben der Theologie, die Darstellung des Sündenfalls, ein Bild von höchst einfacher, reizend harmonischer Composition, — wohl die schönste Darstellung dieses Gegenstandes; 2) Neben der Poesie, die Strafe des Marsyas; 3) Neben der Philosophie, eine weibliche Gestalt, welche den Erdball betrachtet; 4) Neben der Jurisprudenz, das Urtheil des Salomo*). — Alle acht Bilder sind auf Goldgrund von scheinbarem Mosaik gearbeitet; sie erinnern in einzelnen Zufälligkeiten, vornehmlich einigen Besonderheiten der Carnation (z. B. den grünlichen Mitteltinten), noch an die früheren Entwickelungsstufen Rafael's.

B. Die Wandgemälde.

Jene allegorischen Gestalten der Decke bilden gewissermaassen die Titel zu den grossen Bildern der Wände, denen sie zunächst stehen. Diese sind, im Einzelnen, folgender Gestalt angeordnet.

1) Die Theologie (nach einer unrichtigen Auffassung „la Disputa del Sacramento“ genannt). Das Bild zerfällt in zwei Haupttheile. Die obere Hälfte stellt die Glorie des Himmels, nach alterthümlich feierlicher Anordnung, dar. In

---

*) Nach einer von Passavant (I., S. 139 u. f.) mitgetheilten sinnigen Deutung haben diese Zwischenbilder eine doppelte Beziehung sowohl zu dem vorhergehenden als zum folgenden Rundbilde. So erinnert z. B. der Sündenfall (zwischen Jurisprudenz und Theologie) ebensowohl an das Gericht wie an die künftige Erlösung; die Strafe des Marsyas ist zugleich der Sieg der Kunst und (nach einer Anspielung auf Dante, Paradies I., Vs. 19) das Symbol höherer Wiedergeburt; ebenso deutet die den Weltball betrachtende Gestalt nicht minder auf die Philosophie als auf die Poesie; endlich vermittelt das Urtheil Salomo's vortrefflich die Weisheit mit dem Recht.

der Mitte der Erlöser mit ausgebreiteten Armen, auf Wolken thronend; zu seiner Rechten Maria, süss und hold, sich mit inniger Verehrung vor dem göttlichen Sohne neigend, zur Linken Johannes der Täufer. Ueber dem Erlöser erscheint die halbe Gestalt des Gott-Vater, unter ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Diese Gruppe umgeben, im Halbkreis auf Wolken sitzend, die Erzväter, Apostel und Heilige, höchst erhabene und würdevolle Gestalten, in edelster Feier und Gemessenheit der Bewegungen. Ueber ihrer Reihe schweben auf jeder Seite drei höchst reizvolle Jünglingsengel; unter ihnen, fast wie die Träger des Wolkensitzes, eine Menge von Engelköpfen, und vier zarte Engelknaben mit den Büchern der Evangelien zu den Seiten der Taube. — In der unteren Hälfte des Bildes erblickt man eine Versammlung der berühmtesten Theologen der Kirche. In ihrer Mitte, auf Stufen erhöht, ein Altar mit der Monstranz (als mystische Bezeichnung der körperlichen Gegenwart des Erlösers auf Erden). Dem Altare zunächst, zu beiden Seiten, sitzen die vier lateinischen Kirchenväter; neben und hinter ihnen stehen verschiedene andere der berühmtesten Lehrer der Kirche. Zu äusserst sind auf beiden Seiten Gruppen verschiedener Jünglinge und Männer dargestellt, welche sich zur Offenbarung des göttlichen Geheimnisses herzudrängen, theils in begeisterter Hingebung, theils noch zweifelnd und, wie es scheint, disputirend, theils auch als Sektirer. — Ueberall sind hier die Gestalten, vornehmlich was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, zur ergreifendsten, charaktervollsten Individualität ausgebildet, mit der liebevollsten Durchdringung des Einzelnen belebt. Diese sorgfältige, selbst noch fast an das Mühsame grenzende Behandlung des Einzelnen ist es vornehmlich, was auch dies Werk noch als ein früheres charakterisirt, während bei den folgenden mehr und mehr die Rücksicht auf die Gesammtwirkung hervortritt. Das Feierliche und Strenge im obern Theile des Gemäldes, ebenso auch die Goldlichter und dergl. ist minder (wie man gewollt hat) als eine unbewusste Nachwirkung der älteren Kunstweise zu betrachten, als es vielmehr der mystischen Bedeutung desselben überhaupt

angemessen und aus diesem Grunde mit Absicht von dem Künstler beibehalten scheint.

2) Die Poesie (Fensterwand). Zuoberst Apollo mit den Musen, unter Lorbeerbäumen auf den Höhen des Parnasses. Dichter des Alterthums und des neueren Italiens schliessen sich ihnen zu beiden Seiten an; unter diesen Homer, der begeistert Verse spricht, welche ein Jüngling eifrig nachschreibt. Hinter Homer bemerkt man Virgil und Dante. Nach unten, zu den Seiten des Fensters, bilden sich zwei gesonderte Gruppen. Auf der einen Seite Petrarca, Sappho, Corinna und Andre in heiterem Gespräche; auf der andern Pindar, bejahrt, mit Begeisterung sprechend, Horaz und noch ein Dichter, die ihm mit verehrender Bewunderung zuhören. Diese unteren Gruppen scheinen demnach die lyrische Poesie (in ihren verschiedenen Richtungen) zu repräsentiren, während oben die Dichter des Epos bemerklich werden. — Das Bild ist vortrefflich geordnet: die einzelnen Gruppen, in welche dasselbe sich auflöst und die im wohlgefühltesten Ebenmaasse zu einander stehen, schlingen sich leicht und ohne allen Zwang zum Ganzen zusammen. Es trägt einen sehr heiteren, anmuthigen, dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Charakter und enthält eine Menge zarter und edler Motive. Doch ist im Einzelnen auch minder Bedeutendes vorhanden, wie namentlich der Gott in der Mitte des Bildes nicht gar schön ist*); auch die beiden ihm zunächst sitzenden Musen sind vielleicht in zu absichtlicher Symmetrie gehalten. Dem Style nach bildet dieses Werk den Uebergang zu den sogenannt grossartigeren Compositionen des Meisters, als deren erste das folgende Wandgemälde betrachtet wird.

3) Die Philosophie, unter dem Namen „der Schule von Athen“ bekannt. Das Gemälde stellt eine grosse Halle in dem edlen Style des Bramante dar, und in derselben mehrere Lehrer der philosophischen Wissenschaften mit ihren

*) Was er, nebst seiner Geige (statt der vom Künstler gewollten Lyra) wahrscheinlich äussern persönlichen Einflüssen zu danken hat.

Schülern versammelt. Eine Treppe von mehreren Stufen erhebt den hinteren Theil der Versammelten über die vorderen Gruppen. Jene repräsentiren die höhere oder eigentliche Philosophie. Plato und Aristoteles stehen hier in der Mitte nebeneinander, wie über ihre Lehrmeinungen disputirend. Plato, der Repräsentant der spekulativen Philosophie, weist mit erhobener Rechten nach oben; Aristoteles deutet mit ausgestreckter Rechten auf die Erde nieder, als den Quell seiner praktischen Philosophie. Zu ihren Seiten reiht sich, tiefer ins Bild hinein, ein Doppelchor aufmerkender Zuhörer. Auf der einen Seite neben diesen steht Sokrates, um den sich wieder einige Zuhörer versammelt haben, denen er seine Lehrsätze und Schlussfolgen an den Fingern vorzählt. Jenseit sind andre Männer in verschiedener Weise des Gesprächs und Studiums zusammengestellt. Im Vordergrund werden die Studien der Arithmetik und der Geometrie nebst den hievon abhängigen Disciplinen, in gesonderten Gruppen auf beiden Seiten des Bildes vorgeführt. Als Haupt der Arithmetik erblickt man auf der linken Seite den Pythagoras, der auf seinem Knie schreibt, verschiedene Schüler und Nachfolger (einer mit den Tafeln der Musik), sowie andere Philosophen um ihn her. Auf der rechten Seite construirt Archimedes (oder Euclid) auf einer am Boden liegenden Tafel eine geometrische Figur. Mehrere Schüler beobachten den Vorgang; aufs Sinnigste sind in ihnen die verschiedensten Stadien des Begreifens dargestellt. Zoroaster und Ptolemäus, mit Himmels- und Erdkugel, als Repräsentanten der Astronomie und Geographie, stehen neben dieser Gruppe. Zwischen beiden Gruppen, auf den Stufen der Treppe, liegt abgesondert der Cyniker Diogenes; ein Jüngling wird von diesem durch einen älteren Mann zu den Lehrern der höhern Philosophie hinaufgewiesen. Neben der Gruppe des Archimedes, dem Rahmen zunächst, tritt Rafael selbst, in Begleitung seines Lehrers in die Halle; Archimedes trägt das Portrait seines Oheims Bramante. — Höchst meisterhaft ist die Gesammtanordnung dieses Gemäldes. In feierlichster Gemessenheit stehen Plato und Aristoteles und der Chor ihrer Schüler

nebeneinander, ohne dass jedoch Steifheit oder Zwang irgendwie sichtbar würde; nach den Seiten und der Tiefe zu löst sich diese Haltung zu grösserer Freiheit, und die Gruppen bilden sich aus Stellungen der mannigfachsten Art, so jedoch wiederum, dass im Ganzen und Wesentlichen die Gegenseitigkeit aufs Genügendste beobachtet bleibt. Der Styl ist grossartig und frei, durchweg ist eine malerische Gesammtwirkung bezweckt und aufs Vollkommenste erreicht. Die Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern, ist höchst vollkommen und überall von dem edelsten Schönheitsgefühle geleitet; die Gruppe der Jünglinge vornehmlich, welche um den Archimedes versammelt sind, gehört zu dem Liebenswürdigsten und Naivsten, was Rafael geschaffen hat.

4) Die Jurisprudenz (Fensterwand). Die Darstellungen dieser Wand zerfallen in drei getrennte Gemälde. Ueber dem Fenster, von dem Bogen des Gewölbes eingefasst, erblickt man drei sitzende weibliche Gestalten, Personificationen der Klugheit (oder Vorsicht), der Stärke und Mässigung, als derjenigen Tugenden, ohne deren Begleitung die Rechtswissenschaft nicht ins Leben treten kann. Die Klugheit sitzt erhöht über den beiden andern in der Mitte; sie hat nach vorn ein jugendliches, nach hinten ein Greisengesicht (den Blick in die Zukunft und in die Vergangenheit bezeichnend); ein Genius hält ihrem jugendlichen Gesicht einen Spiegel, ein andrer ihrem alten Gesicht eine Fackel vor. Die Stärke ist ein geharnischtes Weib in kühner Bewegung*), einen Eichenzweig in der Hand, einen Löwen neben sich. Die Mässigung trägt einen Zügel in den Händen. Andre Genien sind zu den Seiten auch dieser Figuren zur Ausfüllung des Raumes angebracht. Es sind reizvolle und würdige Gestalten, die beiden äusseren voll schönen Affektes, der indess vielleicht jene Ruhe, welche man bei allegorischen Wesen verlangt, in Etwas stören dürfte. — Zu den Seiten des Fensters ist die eigentliche Wissenschaft des

*) Sie scheint der allegorischen Figur der Stärke unter den Fresken des Cambio in Perugia nachgeahmt.

Rechtes, und zwar in ihrer Unterscheidung als geistliches und weltliches Recht, dargestellt. Auf der breiteren Seite (unterhalb der Gestalt der Mässigung) sieht man Gregor XI. auf päpstlichem Throne, der einem Consistorial-Advokaten die Dekretalen übergiebt. Der Papst trägt die Züge Julius II., und die ihn umgebenden Personen enthalten ebenfalls Portraits des damaligen päpstlichen Hofes. Es sind Alles höchst ausgezeichnete, leben- und charaktervolle Köpfe. — Auf der schmaleren Seite (unter der Figur der Stärke) ist Kaiser Justinian dargestellt, indem er dem Tribonian das römische Gesetzbuch übergiebt. Das Bild ist minder bedeutend.

Der Gesammt-Cyclus dieser Darstellungen gehört also wesentlich dem Bereiche des Gedankens an; dem Künstler war die Aufgabe zu Theil geworden, eine Reihe mehr oder minder abstracter Begriffe bildlich zu fassen, das an sich Unsinnliche in körperlicher Gestaltung zu vergegenwärtigen. Schon früher, zu den Zeiten Giotto's und seiner Nachfolger, waren ähnliche Bestrebungen in der Kunst hervorgetreten; überblicken wir nun noch einmal die Mittel, welche ein Künstler auf dem Gipfel der Kunst zur Ausführung dieses schwierigen Vorhabens angewandt hat, und die Erfolge, zu denen er gelangt ist.

Ein sehr glückliches Motiv erblicken wir zunächst bei den drei ersten Wandbildern in jener feierlichen Vereinigung von Männern, welche in dieser oder jener der dargestellten Geistesthätigkeiten als die bedeutendsten gelten und welche (ähnlich wie in Petrarca's „Triumphen") ohne Rücksicht auf die Zeitalter, in denen sie gelebt, nur in Rücksicht auf ihre geistige Verwandtschaft, auf ihr gemeinsames Wirken für einen höheren Zweck, zu einander geordnet sind, und die sich somit wieder leicht in einzelne Gruppen — je nach ihrer mehr oder minder durchgreifenden Wirksamkeit — sondern liessen. Doch war es nöthig, ihrer Thätigkeit den einen nöthigen Mittelpunkt, das Bezeichnende ihres Zweckes, beizufügen.

Bei dem Wandbilde der Theologie ist dieser Mittelpunkt eigentlich der Altar mit dem Sacrament, als dem, nach dem

Ritus der Kirche feststehenden Symbole der Erlösung. Das Sacrament schon an sich erklärt hier dem christlichen Beschauer den Punkt, um welchen sich die Thätigkeit der Versammelten dreht. Doch ist es eben nichts weiter als nur ein Symbol, — für den Sinn, für das Gefühl unfassbar. Daher oben die Glorie des Himmels, welche den Erlöser selbst und die Verkünder und die Zeugen seiner Sendung darstellt. Hiedurch wirkt das Bild unmittelbar auf den Beschauer und es sind ihm — sofern er überhaupt mit den Gestalten des christlichen Mythus vertraut ist — keine ferneren Räthsel zu lösen. Nur dürfte es, was die Total-Wirkung des Bildes anbetrifft, zu tadeln sein, — nicht sowohl dass dasselbe in zwei gesonderte Theile zerfällt, als vielmehr, dass keiner von diesen der Masse nach vorherrscht, dass keiner als der eigentlich Wesentliche hervortritt.

Bei dem Wandbilde der Poesie dienen die Gestalten des Apollo und der Musen zur Erklärung des Inhalts und auch sie sind, als einem wohlbekannten Fabelgebiete angehörig, vollkommen genügend. Zugleich sind hier die Dichter mit ihnen in eine ansprechende, vertrauliche Nähe vereinigt, erscheinen sie gewissermaassen als die Wirthe, jene als die Gäste des Parnasses, so dass sich hier ein, dem Gedanken wie dem Gefühle nach, vollkommen abgerundetes Ganze bildet und das Gemüth des Beschauers von der schönsten Ruhe erfüllt wird. Dies Bild ist wie ein zartes heiteres Gedicht; es gewährt dem betrachtenden Auge ein in sich verständliches Ganze und lässt allmälig und von selber seine tiefere Bedeutung verstehen.

Bei dem Wandbild der Philosophie dagegen fehlt fast alle bestimmtere Angabe seines eigentlichen Inhalts. Es ist in dem Bilde selbst keine allegorische, keine poetische Figur vorhanden (jene seitwärts in den Nischen stehenden Statuen des Apollo und der Minerva reichen hiezu nicht hin), die uns näher erklären könnte, welches specielle Interesse die hier Versammelten, wenigstens die obere Hälfte derselben, bewegt*).

---

*) Dass diese Bemerkung nicht aus der Luft gegriffen ist, bewei-

Der Vorgang verliert für unser unmittelbares Gefühl jene höhere Bedeutung und der prosaische Verstand muss das Geschäft der Erklärung übernehmen. Die Kunst des Meisters zeigt sich hier nicht in poetischer Totalwirkung, sondern einseitiger in jener grossartigen räumlichen Anordnung und in der unübertrefflichen Schönheit der einzelnen Gruppen und Gestalten, welche an sich freilich dem Auge des Beschauers schon ein unaussprechliches Vergnügen gewähren. Man sagt, Rafael sei hier durch die unkünstlerische Aufgabe beschränkt gewesen. Aber wir haben bereits früher, unter den Malereien der spanischen Kapelle zu Florenz (Bd. I., S. 353) eine Aufgabe sehr verwandten Inhalts kennen gelernt, welche dort, bei aller Mangelhaftigkeit und Befangenheit der äusseren Darstellungsmittel, doch ungleich unmittelbarer und ergreifender auf den Sinn und das Gemüth des Beschauers wirkt, — soweit wenigstens eine Allegorie wirken kann.

Bei der Darstellung der Jurisprudenz scheint die ungünstige Stellung des Fensters, welche an der einen Seite nur einen beträchtlich schmalen Raum gestattete, die Trennung der Wand in drei einzelne Bilder verursacht zu haben. In Folge dieser äusserlichen Umstände dürfte der Meister hier bei dem oberen Bilde zu der allegorischen Darstellungsweise, welche es erlaubt, in wenigen Figuren mehrere Begriffe auszudrücken, zurückgekehrt sein.

II. Stanza d'Eliodoro.

Die Arbeiten in diesem, nach seinem Hauptbilde benannten Zimmer scheinen unmittelbar (vom Jahre 1512 an) auf die des vorigen gefolgt zu sein. Die vier Abtheilungen der Decke entsprechen den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes und werden durch scheinbare Tapeten gebildet. Sie stellen Gegenstände des alten Testamentes dar, in denen die Ver-

---

sen die mannigfach verkehrten Interpretationen der Darstellung auf Kupferstichen und in Beschreibungen, welche, schon unmittelbar nach Rafael's Tode, christliche Bezüge darin zu erkennen glaubten. S. die Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II., Buch I., S. 336 Anm.

heissungen des Herrn an die Patriarchen (ohne Zweifel als Anspielungen auf die Macht der Kirche — analog jener ältest christlichen Symbolik, S. 11 u. f.) enthalten sind.

1) Gott, welcher dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheisst (oder n. A. Noah mit seiner Familie vor Jehovah).
2) Isaaks Opfer.
3) Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht.
4) Moses vor Gott im feurigen Busche.

Dies sind einfach grossartige Compositionen, deren Wirkung indess leider sehr beeinträchtigt ist, indem die Farben, vermuthlich durch eingedrungene Nässe, sehr gelitten haben.

Die Gegenstände der vier grossen Wandgemälde beziehen sich auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschützung gegen ihre Feinde und wunderbare Bestätigung ihrer Lehre, — und zwar mit specieller Rücksicht und Anspielung auf die kirchlich-politischen Verhältnisse zur Zeit ihrer Entstehung.

1) Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, — als dieser, der Kämmerer des syrischen Königs Seleukus, auf dessen Befehl die Schätze des Tempels plündern wollte (Zweites Buch der Maccabäer, c. 3). Diese Darstellung deutet auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung der Provinzen des Kirchenstaats von den Feinden des apostolischen Stuhles und auf seine Erhaltung der Güter der Kirche; im weitern Sinne ist sie ein Symbol des göttlichen Schutzes über den äussern Verhältnissen der Kirche. — Man blickt das Schiff des Tempels hinab; im Hintergrunde der Altar, vor welchem der Hohepriester betend liegt, die Gefahr von dem Tempel abzuwenden; mannigfaches Volk um ihn her; leichte Jünglinge klettern auf das Piedestal einer Säule, um dem Gebete frei zuschauen zu können. Im Vordergrund, zur Rechten des Beschauers, Heliodor mit seinen Knechten, welche die Schätze fortzuschleppen im Begriff waren. Heliodor liegt niedergestürzt unter den Hufen des Pferdes, auf welchem jener goldgeharnischte Reiter sitzt; die zween Jünglinge mit Ruthen, im Begriff auf die Tempel-

schänder loszuschlagen, schweben zu seinen Seiten. Dies ist eine Gruppe voll der wunderbarsten, ergreifendsten Poesie; sie ist wie der Blitz des göttlichen Zornes, der die Verbrecher niederschmettert. Gegenüber, auf der anderen Seite, ist eine dicht zusammengedrängte Gruppe von Weibern und Kindern, reizend bewegt in dem Ausdrucke des Staunens und Schreckens. Neben ihnen wird der Papst Julius II., auf einem Tragstuhl sitzend, in den Tempel getragen; seine Gegenwart bezeichnet die näheren Bezüge des wunderbaren Vorganges auf die Verhältnisse der Gegenwart. — Dies Bild enthält die geistreichste Entwickelung einer ausgedehnten Handlung, Beginn und Folge derselben in sich einschliessend; es ist die trefflichste Darstellung eines heftig bewegten, schnell vorübergehenden Momentes. (Nur die theilnahmlose Ruhe in der Gruppe des Papstes stört in dieser Beziehung; man möchte wünschen, dass sie mehr als einen äusserlichen Bezug, dass sie selbst eine individuelle Theilnahme an dem Vorgange enthielte.) Im Einzelnen zeigt sich eine unübertreffliche Naivetät und Anmuth in Form und Bewegung der Gestalten, im Ganzen eine grossartig freie, die Totalwirkung berechnende Ausführung, wenn auch nicht überall mehr des Meisters eigne Hand das Werk ausgeführt haben sollte.

2) Die Messe von Bolsena (Fensterwand). Darstellung des Wunders, welches im Jahre 1263 einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, das aus der von ihm geweihten Hostie floss. Wie im vorigen Bilde der Schutz der Kirche in ihren äusseren Verhältnissen, so wird in diesem ihre Sicherung nach innen, gegen Zweifler und Ketzer, und die Unfehlbarkeit des päpstlichen Glaubens vorgeführt, ohne Zweifel ebenfalls in Bezug auf die Zeitverhältnisse, auf jene Gährung in den Gemüthern, welche dem bald darauf erfolgten Ausbruche der Reformation voranging. — In diesem Bilde ist die Vereinigung jener wunderbaren Begebenheit mit den Personen der Gegenwart in zwar einfacher aber höchst meisterhafter und befriedigender Weise durchgeführt. Ueber dem Fenster der Wand erblickt man einen

Altar im Chor einer Kirche. Vor demselben kniet der Priester, welcher die blutende Hostie mit dem Ausdrucke von Befangenheit, Staunen und Beschämung betrachtet. Hinter ihm Chorknaben mit Kerzen in den Händen. Auf der andern Seite des Altars, vor seinem Betstuhle, kniet Julius II. betend, die Augen mit unerschütterlicher Festigkeit und dem Ausdruck vollkommener ernster Ueberzeugung auf das Wunder geheftet. Seitwärts (zu beiden Seiten des Fensters) gehen Treppen hinab. Auf der Seite des Priesters drängt sich zahlreiches Volk mit dem Ausdruck mannigfaltigster Verwunderung heran; vor der Treppe eine Gruppe von Weibern und Kindern, die soeben auf den Vorgang aufmerksam gemacht werden. Auf der andern Seite, hinter dem Papste, knieen Cardinäle und andre Prälaten in verschiedener Theilnahme an dem Ereigniss; vorn vor der Treppe ein Theil der päpstlichen Schweizergarde. — Nächst der trefflichen, in sich vollendeten Composition zeichnet sich dies Bild durch eine sehr wohlgelungene Charakteristik aus; das höfisch schmiegsame in den Gestalten der Priester, die derbe bäurische Kraft der Schweizer, die verschiedene Weise, wie die Personen im Volke ihre Theilnahme bezeugen, vornehmlich aber die höchst liebenswürdige Naivetät der Chorknaben und der Jünglinge, welche über die Brüstungsmauer des Chores blicken, Alles dieses schliesst sich den sehr bedeutsamen Hauptpersonen auf erfreuliche Weise an. In der technischen Ausführung dieses Bildes rühmt man vornehmlich das Colorit und stellt hier Rafael den Meistern der venetianischen Schule zur Seite; doch hat die Farbe, wenn auch warm, im Vortrage hie und da etwas Rohes, ich möchte fast sagen Tapetenartiges; und lässt bereits eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Vollendung des Einzelnen ahnen, die von jetzt ab mehr und mehr in den Fresken der vaticanischen Stanzen ersichtlich wird.

Wenn letzteres schon darin begründet sein dürfte, dass Rafael in den letztbesprochenen Bildern sich zur grössten Freiheit künstlerischer Conception emporgearbeitet hatte und dass solche Freiheit, wie es in der menschlichen Natur einmal begründet ist, leicht zur Unterschätzung der äussern

Mittel verleiten kann, so trat jetzt auch noch ein äusserer Umstand hinzu, welcher die Sorgfalt, womit Rafael in den ersten Jahren seines Aufenthaltes zu Rom für die vaticanischen Stanzen arbeiten musste, auf mannigfach andre Gegenstände zerstreute. Das Gemälde der Messe von Bolsena war im Jahre 1512 beendet worden; 1513 starb Julius II. und Leo X. trat an dessen Stelle, ein Fürst, dem es bei allem feingebildeten Geschmack doch mehr um ausgedehnten Glanz und Pracht, als um energische Durchbildung des Einzelnen zu thun gewesen zu sein scheint. Aufträge mannigfach verschiedener Art beschäftigten von jetzt ab den jungen Meister; die Arbeiten in den Stanzen traten nach und nach in den Hintergrund, Vieles musste den Schülern zur Ausführung überlassen bleiben, Manches auch wurde gleich von vorn herein in der Composition mit befremdlicher Nachlässigkeit behandelt. — Doch gehören die ersten drei Bilder, welche Rafael unter Leo X. in diesen Gemächern ausführte, noch unter die bedeutenderen Werke seines Pinsels. Zwei von diesen füllen die beiden letzten Wände der Stanze des Heliodor.

3) Die Befreiung Petri aus dem Gefängniss des Herodes (Fensterbild). Die Darstellung zerfällt in drei Theile, welche verschiedene Momente der Begebenheit enthalten. Ueber dem Fenster blickt man, durch ein Gitter, in das Innere des Gefängnisses, wo der Engel den schlafenden Petrus zwischen den Wächtern erweckt. Zur Rechten des Fensters leitet er ihn durch die auf der Treppe schlafenden Wächter hinab. In diesen beiden Darstellungen, die durch schöne Anordnung ausgezeichnet sind, werden die Personen durch das strahlende Licht, welches von dem Engel ausgeht, erleuchtet. Zur Linken des Fensters erwachen die Wächter; Mond- und Fackellicht erhellt diese Gruppe. Das ganze Bild ist seines kunstreichen Lichteffektes wegen berühmt. Es enthält, wie man vermuthet, eine Anspielung auf die Gefangenschaft Leo's X., aus der er gerade ein Jahr vor seiner Erhebung zum Pontificat befreit worden war.

4) Attila, an der Spitze seines Heeres, welcher durch

die Ermahnungen des Papstes Leo I. und durch die drohenden Erscheinungen der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen. Dies Bild enthält, wie es scheint, eine Anspielung auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X. im Jahre 1513 durch die Waffen der Schweizer bewirkt hatte. Der Papst und sein Gefolge nehmen die eine Seite des Bildes ein. Der Papst trägt die Züge Leo's X. und er, sowie seine Begleiter, sind im Kostüme der Gegenwart dargestellt. Ueber ihnen schweben die beiden Apostel mit Schwertern in den Händen. Attila blickt entsetzt zu der Erscheinung empor, sein Heer wird von wilder Verwirrung ergriffen und ist im Begriff, sich zur Umkehr umzuwenden. Gewaltig kühne, aufgeregte Bewegungen unter den Schaaren der hunnischen Reiter, — Ruhe und Unbefangenheit (die freilich wieder bis zu dem Charakter einfacher Portraitdarstellung gesteigert ist) in der päpstlichen Gruppe. Das Bild hat einzelne grosse Schönheiten in der Ausführung, ist aber auch nicht frei von manchem Manierirten und Schwachen.

III. Stanza dell' Incendio.

Die Decke dieses Zimmers ist mit vier Rundbildern geschmückt, welche Gott-Vater und Christus in verschiedenen Glorien darstellen. Dies sind die Ueberreste der von Perugino an diesem Orte ausgeführten Werke.

Die Wandbilder, um 1515 ausgeführt, enthalten Begebenheiten aus dem Leben Leo's III. und Leo's IV. Sie scheinen zur Hindeutung auf die Namensverwandtschaft mit Leo X. ausgewählt, und dienen wiederum dem allgemeinen Plane des Cyklus der Stanzen, welcher, wie oben angegeben, der Verherrlichung der päpstlichen Macht gewidmet ist. Die bedeutendste unter diesen ist

1) Der Brand im Borgo (der von Leo IV. angelegten Vorstadt Roms), welcher von diesem Papste durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht wird. Im Hintergrunde die Vorhalle der alten Peterskirche, darin der Papst und der Clerus;

auf den Stufen der Kirche versammeltes Volk, welches um Hülfe fleht. Zu beiden Seiten des Vordergrundes brennende Häuser. Aus dem zur Linken des Beschauers flüchten die Bewohner, mehr oder minder nackt, mannigfach bemüht in Sorge für eigne und mehr für die Rettung der Angehörigen; zur Rechten sind Männer mit dem Löschen der Flamme beschäftigt, Weiber tragen Gefässe mit Wasser herbei. In der Mitte eine Gruppe von Weibern und Kindern, sich ängstlich zusammendrängend und zu dem Papste um Rettung flehend. Das Ganze zeigt einen Wechsel edler und schöner Gestalten, die in mannigfach bewegten Affekten vereinigt sind. Hier konnte sich der Künstler mit vollkommenster Freiheit bewegen und seinem Gefühle für grossartige Anmuth der Form vollkommen Genüge leisten, ohne das Interesse des Gegenstandes zu gefährden, wenngleich freilich durch die besondere Auffassung des Gegenstandes die Haupthandlung in die Ferne gerückt wurde und für das Gefühl des Beschauers die ergreifendere Bedeutung verlor. So sind hier die Gestalten jener beiden jungen Weiber, welche die Wasserkrüge tragen und deren Gewänder vom Sturm in grossartige Falten getrieben werden, von höchster Schönheit. Bei den nackten Gestalten auf der anderen Seite bemerkt man dagegen, so schön auch namentlich die Composition der Hauptgruppe ist, ein gewisses absichtliches Bestreben, die Meisterschaft in der Form bedeutsam hervortreten zu lassen, — vielleicht den mächtigen Gestalten Michelangelo's etwas Gleichartiges an die Seite zu setzen, was in gewissem Grade das Interesse des Beschauers erkalten macht. Dazu kommt freilich, dass gerade diese Partie des Bildes mannigfache Mängel in der Farbengebung (namentlich unangenehm schwärzliche Schatten in der Carnation) zeigt, wie denn überhaupt in dem ganzen Bilde die Hülfe von Seiten der Schüler bedeutend hervortritt.

Minder bedeutend sind der Composition nach die anderen Gemälde dieses Zimmers:

2) D e r S i e g b e i O s t i a ü b e r d i e S a r a c e n e n, die unter Leo IV. in Italien eingefallen waren. Nicht von Rafael ausgeführt.

3) Der Schwur Leo's III., durch den er sich von den Verbrechen reinigte, wegen deren ihn seine Gegner vor Karl dem Grossen angeklagt hatten (sofern er nämlich als Papst durch kein irdisches Gericht zu belangen war).

4) Die Krönung Karls des Grossen durch Leo III. (Die weltliche Macht als Ausfluss der geistlichen.) Dies Gemälde enthält eine grosse Fülle der lebensvollsten Portraitköpfe, in denen sich des Meisters eigne Hand zu erkennen giebt.

IV. Sala di Costantino.

Die Hauptgemälde dieses grossen, mit flacher Decke versehenen Saales sind als aufgehängte Teppiche angeordnet, zwischen denen die Gestalten heiliger Päpste und allegorische weibliche Figuren angebracht sind. Sie enthalten Scenen aus dem Leben des Kaisers Constantin und stellen ihn als den Kämpfer der Kirche und als den Begründer ihrer weltlichen Macht dar.

Ausgeführt wurden diese Arbeiten erst nach Rafael's Tode, nach seinen Zeichnungen und unter Leitung des Giulio Romano. Rafael soll die Absicht gehabt haben, die Werke dieses Saales mit Oelfarben auszuführen (wobei er die Arbeiten seiner Schüler leichter und besser retouchiren konnte als bei der Ausführung al fresco), und so sind auch zwei der hier vorhandenen allegorischen Gestalten, die Justitia und Comitas, wirklich in Oel gemalt. Diese scheinen noch bei seinen Lebzeiten als Probe begonnen, und später, vermuthlich nach seinen Cartons, ausgeführt worden zu sein; wenigstens lassen sie, vornehmlich in den Köpfen, noch den eigenthümlichen Adel Rafael's erkennen. (Zu den andern allegorischen und päpstlichen Gestalten scheinen keine Vorbilder des Meisters benutzt worden zu sein.) Später indess wandte man sich, zur Ausführung der übrigen Gemälde, wieder zu der für Wandbilder passenderen Frescomalerei zurück.

Das Hauptwerk dieses Saales ist die Schlacht des Constantin mit dem Maxentius bei der milvischen Brücke

bei Rom. Giulio Romano nebst seinen Schülern führte dasselbe genau nach der Zeichnung Rafael's (mit einigen minder bedeutenden Auslassungen) aus, so dass wir dessen Composition vollständig als Rafael's Werk, — und zwar als eine seiner bedeutendsten Compositionen*), betrachten dürfen. Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges; die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Der Kaiser in der Mitte, an der Spitze seines Heeres, über niedergeworfene Feinde hinsprengend, Victorien über seinem Haupte schwebend. Er erhebt den Speer gegen Maxentius, der verzweifelt mit den Fluthen des Wassers ringt. Tiefer zur Rechten in's Bild hinein ist der letzte Kampf am Ufer und gegen diejenigen, welche auf Kähnen Rettung suchen. Noch tiefer erblickt man Fliehende, die über die Brücke verfolgt werden. Auf der linken Seite wüthet noch der Kampf; in mehreren Gruppen zeichnet sich hier der leidenschaftliche Ungestüm der Sieger und die verzweifelte Gegenwehr der Letzten, die ihnen Widerstand halten. Das wilde Chaos der Gestalten ordnet sich solcher Weise übersichtlich in einzelne Gruppen und die verschiedenen Momente leiten das Auge gleichmässig auf den hervorstrahlenden Mittelpunkt hin. Kampf, Sieg und Untergang bilden ein Ganzes von trefflicher dramatischer Entwickelung, und wie das Ganze, wenn das Auge den Reichthum der Figuren übersehen gelernt hat, den grossartigsten Eindruck auf den Geist des Beschauers hervorbringt, so nicht minder die Energie und Lebenstüchtigkeit der einzelnen Gestalten, die mannigfach geistreiche Weise, wie sie im Einzelnen zu dem tragischen Gewebe zusammengeflochten sind. Vielen späteren Künstlern hat dieses Werk zum Vorbilde ähnlicher Darstellungen gedient, aber keiner hat die Poesie desselben erreicht. — Die Ausführung des Bildes ist kühn und tüchtig, zwar hart und scharf, wie es die Eigenthümlichkeit des Giulio Romano ist, was aber hier dem wildbewegten Ganzen keinen zu grossen Abbruch thut.

---

*) Sie hat, besonders in der Figur des Maxentius, grosse Aehnlichkeit mit einer Darstellung an der Trajanssäule.

Die anderen Darstellungen dieses Saales stehen unter dem Werthe des eben besprochenen Bildes. Theils mochten die Compositionen, wie es scheint, schon von vorn herein minder bedeutend ausgefallen sein, theils sind unpassende, sogar ungezogene Abänderungen mit denselben vorgenommen, die die Würde der einzelnen Gegenstände wesentlich beeinträchtigen. Das erste derselben, die Erscheinung des heil. Kreuzes vor der Schlacht (eigentlich das erste des gesammten Cyklus) ist von Giulio Romano ausgeführt und das Bedeutendste von diesen. Das zweite, die Taufe Constantins, das mindest bedeutende, dessen Composition nicht einmal Rafael angehört, schreibt man dem Francesco Penni zu; das dritte, die Schenkung Roms an den Papst, eine Composition des Giulio, dem Raffaele dal Colle. — Die Decke des Saales enthält unbedeutende Malereien späterer Zeit.

Die Logen des Vaticans.

§. 177. Neben den späteren Arbeiten in den Stanzen, die Rafael unter Leo X. ausführte, wurde er von diesem Papste noch vornehmlich mit der Ausführung zweier grossen Werke im Fache der Malerei beschäftigt. Das eine betrifft die Ausschmückung der Logen im Vatican, das andre die Entwürfe für die Tapeten der sixtinischen Kapelle.

Die Logen (loggie) sind offene Hallen, welche den Hof des heil. Damasus (den älteren Theil des vaticanischen Palastes) zu drei Seiten umgeben. Sie wurden von Bramante unter Julius II. angefangen, von Rafael unter Leo X. vollendet, und bestehen aus drei Geschossen, deren beide untere durch gewölbte Arkaden, das oberste durch zierliche Säulenstellungen gebildet werden. Die erste Arkadenreihe des mittleren Geschosses wurde unter Rafael's Leitung mit Malereien und Stuccaturen ausgeschmückt; sie führt zu den eben beschriebenen Stanzen des Vaticans, und reiht in solcher Weise hier Meisterwerk an Meisterwerk. In Hinsicht der harmonischen, aus einem Geiste hervorgegangenen Vereinigung der

Baukunst, Plastik und Malerei gewährt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff wie dieser von dem ausgebildeten Geschmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leo's X.

Die Wände, welche die innerhalb der Logen liegenden Fenster umgeben, sind mit gemalten Blumen- und Fruchtgewinden von ausgezeichneter Schönheit und zarter Stylisirung geschmückt. Die übrigen Malereien, welche die Wände abwechselnd mit Stuccaturen schmücken, bestehen in Thieren von mancherlei Art, grösstentheils aber in sogenannten Arabesken oder Grottesken. Die lieblichsten Spiele und Scherze der Phantasie leiten hier das Auge des Beschauers in anmuthigem Wechsel von einem Gegenstande zum andern; es ist die Verkörperung einer märchenhaften Poesie, welche scheinbar Fremdartiges zu eigenthümlichem und überraschendem Leben zu verbinden weiss. — Die Stuccaturen bestehen aus mannichfaltigen architektonischen Verzierungen und einer fast unzähligen Menge Reliefs von kleinen Büsten und einzelnen Figuren und Gruppen, welche grösstentheils mythologische Gegenstände (— Leo X. war der eifrigste Freund und Beförderer des classischen Alterthums —) vorstellen und eine geistvolle Nachahmung des antiken Styles, im einzelnen auch vorhandener Denkmäler, zeigen.

Ein im Fache der dekorirenden Kunst vorzüglich ausgezeichneter Schüler Rafael's, Giovanni da Udine war es, welcher hier die Ausführung dieser Stuccaturen und der gemalten Zierrathen in's Werk zu richten hatte; in den Malereien der Figuren leistete ihm vornehmlich Perin del Vaga Beihülfe. Mannigfach wurde diese Weise der Dekoration nachmals von verschiedenen Schülern Rafael's an andern Orten nachgeahmt, auch von neueren Künstlern wieder zur Anwendung gebracht, — während jene noch unübertroffenen Originale, minder durch die Einwirkungen der Zeit, als durch barbarische Rohheit und Muthwillen der Menschen, im höchsten Grade verdorben sind und gegenwärtig nur noch einen schwachen Schatten ihrer einstigen Schönheit erkennen lassen.

Besser erhalten sind im Ganzen die Malereien der ge-

wölbten Decke, welche die eigentlichen und Hauptzierden dieses Ortes bilden und zu denen die eben besprochenen Gegenstände gewissermassen nur im Verhältniss eines anmuthigen Rahmens und Beiwerkes stehen. Sie stellen, in einem ausgedehnten Cyklus, Begebenheiten der heiligen Schrift, vornehmlich des alten Testamentes, dar und sind unter dem Namen von Rafael's Bibel bekannt. Eigenhändige Ausführung Rafael's bemerkt man an diesen Darstellungen nur in sehr geringem Maasse; die Oberaufsicht bei der Ausführung dieser Gegenstände war dem Giulio Romano zugefallen und von ihm, wie auch von verschiedenen andern Schülern Rafael's, wurden dieselben nach des Meisters Zeichnungen gemalt. Wenn demnach nun freilich diese Darstellungen nicht diejenige Vollendung zeigen, welche den eigenhändigen Werken Rafael's eigen ist, so gehören gleichwohl die Compositionen an sich, der überwiegenden Mehrzahl nach, zu seinen glücklichsten und gerade zu denjenigen Erzeugnissen, in welchen sich die Eigenthümlichkeit seines Talentes aufs Schönste entfaltet. Jene patriarchalische Einfalt und Schlichtheit der Geschichten des alten Testamentes, welche dem Leben des classischen Alterthumes so nahe verwandt ist, bot hier den geeignetsten Stoff zur Darstellung eines kindlich heiteren, in klaren Grenzen eingeschlossenen Lebens, zur Entwickelung eines unbefangenen, durch keine Fessel von Sehnsucht und unbefriedigtem Verlangen beunruhigten Ausdruckes, zur Gestaltung edler, von gleichmässigen Gefühlen bewegter Formen. Wie eine reine, harmonische Musik ziehen diese Gestalten vor dem Auge des Beschauers vorüber und geben seinem Sinn die wohlthuendste Befriedigung, indem sie alle weiteren Gedanken verstummen machen. Nur wenige Bilder der gesammten Reihenfolge erscheinen als minder bedeutende Compositionen.

Die Decke dieser Logenreihe besteht aus 13 kleinen Kuppelgewölben, deren jedes 4, auf mannigfach verschiedene Weise eingerahmte Gemälde enthält, so dass deren im Ganzen 52 vorhanden sind. Die einzelnen Kuppeln umfassen immer eine Folge zusammengehöriger Gegenstände. Wir

bezeichnen den Inhalt der Kuppeln und fügen die Namen derjenigen Schüler Rafael's bei, denen man die Ausführung mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben pflegt.

1. Kuppel. Erschaffung der Welt. (Giulio Romano.) Die Gestalten des ewigen Vaters zeigen hier den Typus des Michelangelo, wie dieser denselben an der Decke der Sixtina vorgebildet hatte, ohne indessen die Grossartigkeit des Vorbildes zu erreichen.

2. Geschichte der ersten Menschen. (Giulio Romano; im Sündenfall die Gestalt der Eva vermuthlich von Rafael selbst gemalt.) Die Vertreibung aus dem Paradiese ist eine Nachahmung und Veredlung von Masaccio's Composition in der Kapelle Brancacci zu Florenz.

3. Geschichten des Noah. (Giulio Romano.)
4. Geschichten des Abraham und Loth. (Francesco Penni.)
5. Geschichten des Isaac. (Francesco Penni.)
6. - - - Jacob. (Pellegrino da Modena.)
7. - - - Joseph. (Giulio Romano.)
8. - - - Moses. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)
9. Geschichten des Moses. (Raffaele dal Colle.)
10. - - - Josua. (Perin del Vaga.)
11. - - - David. (Perin del Vaga.)
12. - - - Salomon. (Pellegrino da Modena.)
13. - - - neuen Testaments. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)

In der zweiten und dritten Arkadenreihe desselben Geschosses sind die folgenden Geschichten des neuen Testamentes von unbedeutenden Künstlern der späteren Zeit fortgesetzt und beendet.

Die Tapeten*).

§. 178. Die Entwürfe zu den 10 Tapeten, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren, fertigte Rafael in den Jahren 1513 und 1514**). Sie stellen die Geschichte der Gründung der Kirche in Begebenheiten aus dem Leben der Apostel dar und gehören wiederum zu Rafael's bedeutendsten Leistungen. In ihnen zeigt sich nicht nur eine eigenthümliche Würde und Grossartigkeit der Form, eine höchst klare und harmonische Anordnung der Gruppen, sondern zugleich eine solche Tiefe und Kraft des Gedankens, eine so ergreifende dramatische Entwickelung der einzelnen Vorgänge, dass die Darstellung historischer Begebenheiten in ihnen ihren höchsten Triumph zu feiern scheint. Auf besondere Weise ist hier zugleich Rücksicht auf die Forderungen des Stoffes genommen und manches decorative Element, welches in der Tapetenwirkerei eine schöne Wirkung hervorbringt, glücklich benutzt worden. Rafael lieferte, zur Ausführung der Tapeten, grosse, in Wasserfarben colorirte Cartons, die von ihm selbst oder unter seiner unmittelbaren Leitung, vornehmlich mit Beihülfe des Francesco Penni, verfertigt waren und ihm mit 738 Scudi bezahlt wurden. Sieben von diesen Cartons sind erhalten und befinden sich gegenwärtig nach mancherlei Schicksalen in England, in der Galerie des Schlosses Hamptoncourt bei London. Die Tapeten werden in einer der hinteren Galerieen des Vaticans zu Rom aufbewahrt. Sie wurden nach den Cartons zu Arras in Flandern gewirkt (daher auch Arazzi genannt); Bernhard van Orley, ein in Rafael's Schule gebildeter niederländischer Künstler,

---

*) W. Gunn: *Cartonensia, or an historical and critical accoun of the tapestries in the palace of the Vatican. London* 1831. Vergl. bes. Waagen, England, I., S. 361—382.

**) Nach der gewöhnlichen Ansicht erst um 1516. Waagen a. a. O. hat die obige Angabe theils durch die Stylverwandtschaft der Cartons mit dem 1513 ausgeführten Attila, theils durch äussere Gründe hinlänglich festgestellt. Nach Rechnungen bei Gaye, Cartegg. II., 222, waren die Teppiche schon 1518 theilweise vollendet und in Rom angelangt.

soll deren Ausführung geleitet haben. Sie sind von einer höchst meisterhaften Arbeit, vornehmlich in dem zarten Schwunge der Conturen, und verdienen, in Rücksicht auf die mit der Ausführung verbundenen Schwierigkeiten, wirkliche Bewunderung. Leider sind sie nicht nur in mannigfachen Einzelnheiten beschädigt und nicht immer glücklich ausgebessert, sondern auch in den Farben grossentheils verblichen, so dass die Totalwirkung des Colorits zerstört ist. Sie zerfallen nach ihrer ursprünglichen Bestimmung in zwei Reihen, von denen die erste die frühere Geschichte der christlichen Kirche, worin der heil. Petrus den Mittelpunkt bildet, — die andre Begebenheiten aus dem Apostelamte des heil. Paulus darstellt. Folgendes sind die einzelnen Darstellungen:

Erste Reihe.

1. Petri Fischzug. Eine Composition von wunderbarer Heiterkeit und Ruhe. Der See Genezareth mit ferner Uferlandschaft; vorn zwei Kähne, deren jeder drei Männer trägt; die in dem einen sind mit Anstrengung beschäftigt, ein Netz emporzuziehen; in dem andern Kahne, der unter dem Ueberfluss bereits gefangener Fische zu sinken droht, kniet Petrus vor Christo. Beide Kähne sind in einer Linie nebeneinander geordnet, wodurch ein sehr eigenthümlicher Eindruck hervorgebracht wird: es ist, als ob die Gestalten leise vor dem Blicke des Beschauers vorüberzögen. Vorn, am Ufersaume, strecken drei Fischreiher ihre langen Hälse empor. — Der Carton zu dieser Darstellung scheint grösstentheils von Rafael's eigner Hand gemalt, gleichsam als Muster für alle übrigen; er ist von ganz besonderer Haltung, vortrefflich gezeichnet und klar und tief in der Farbe. Die Fische im Kahn und die Reiher hält man für die Arbeit des Giovanni da Udine.

2. Die Uebergabe der Schlüssel. Die Jünger des Herrn, denen dieser nach der Auferstehung am See Tiberias erscheint. Petrus kniet vor ihm, mit den Schlüsseln in den Händen. Christus weist mit der einen Hand auf die Schlüssel, mit der andern, zur Versinnbildlichung seiner Worte („Weide

meine Schaafe") auf eine Schaafheerde im Mittelgrunde des Bildes. Der Heiland ist eine würdige Gestalt, und vortrefflich ist der Ausdruck und die Bewegung der übrigen Apostel, welche in Johannes anbetende Verehrung, in den andern Erstaunen in verschiedenartiger Weise darstellt.

3. Die Heilung des Lahmen. Die Vorhalle des Tempels mit mehreren Reihen reichornamentirter gewundener Säulen, wodurch die Darstellung in drei Gruppen zerfällt. In der mittleren das Wunder, welches Petrus und Johannes an dem Lahmen verrichten. Zu den Seiten zuschauendes Volk, darunter einige höchst anmuthvolle Weiber und liebliche Kinder. Das Ganze macht den Eindruck festlicher Pracht.

4. Der Tod des Ananias. Eine Darstellung von meisterhafter Entwickelung des Vorganges. Im Mittelgrunde eine Tribune, auf welcher die Apostel versammelt sind. Auf der einen Seite tragen mehrere Leute (zur Ausführung der beschlossenen Gütergemeinschaft) ihre Habe herbei; unter ihnen ein Weib, die bedächtig ihr Geld überzählt, statt dasselbe zutrauungsvoll hinzugeben, ohne Zweifel die Frau des Ananias. Auf der andern Seite Arme, denen aus dem gemeinsamen Vorrath mitgetheilt wird. Im Vordergrunde Ananias, der zur Strafe seiner Lüge krampfhaft zuckend zu Boden stürzt, andre zu seinen Seiten, entsetzt auseinander fahrend. Petrus und Jacobus neben ihm, die den Zorn des Himmels auf Ananias herabrufen, sind voll grossartiger apostolischer Majestät.

5. Stephani Steinigung. Die Figur des Heiligen ist vorzüglich ausgezeichnet. Er hebt knieend den Blick zum Himmel empor, wo der Heiland mit dem ewigen Vater und einigen Engeln erscheint, und bittet Gott um Barmherzigkeit für seine Mörder. Vorn Saulus mit den Kleidern der Zeugen. (Hiervon ist der Carton nicht mehr vorhanden.)

Zweite Reihe.

1. Pauli Bekehrung. Paulus ist vom Pferde zu Boden gestürzt, über ihm die drohende Erscheinung des Heilandes. Nur er erblickt denselben, während seine bewaffneten

Begleiter die drohende Gegenwart der Gottheit nur durch ihre Wirkung gewahren. Bewunderungswürdiger Ausdruck der Unruhe und Bestürzung. (Der Carton nicht mehr vorhanden.)

2. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Der Proconsul Sergius auf dem Thron, in der Mitte des Bildes, Lictoren und andre Männer zu seinen Seiten. Vorn, zur Rechten des Beschauers, Paulus, den Arm in ruhiger Würde gegen den Zauberer ausstreckend. Dieser steht auf der linken Seite, indem plötzlich Nacht über ihn einbricht; mit unsicherem Tritte, mit geöffnetem Munde streckt er vor sich fühlend die Arme aus. Das Plötzliche des unheilbringenden Geschickes in dieser Darstellung ist eben so meisterhaft, wie in jener des Ananias ausgedrückt; Bestürzung und Verwunderung unter den Umstehenden. Zürnend wendet sich der Proconsul gegen seine Gelehrten, die befangen hinter dem Zauberer stehen. (Von der Tapete nur noch die obere Hälfte vorhanden.)

3. Paulus und Barnabas in Lystra. Ein festlicher Opferzug (einem antiken Basrelief nachgeahmt), der dem Paulus vor den Stufen eines Tempels dargebracht werden soll. Auf der einen Seite, vor dem Zuge, ein Lahmer, der seine Krücken von sich geworfen hat und sich dankend zu Paulus wendet. Dieser, auf der andern Seite stehend, zerreisst sein Gewand vor Zorn über den Wahn der Heiden. Ein Jüngling, der die Geberde des Apostels beachtet, sucht den Opferer zu unterbrechen. Bei dem Festpomp der Gesammtdarstellung ist auch hier Ursach und Folge der Begebenheit auf treffliche Weise vereint.

4. Pauli Predigt zu Athen. Paulus steht auf den Stufen eines Gebäudes und spricht zu dem Volke, das ihn im Halbkreise umgiebt. Paulus, beide Arme zum Himmel erhoben, ist eine höchst würdige Gestalt, voll des Charakters überzeugender Beredsamkeit. (Man erkennt darin den Paulus in dem Bilde des Masaccio wieder, welches die Gefangenschaft Petri darstellt.) In den Zuhörern zeigt sich mannigfache Verschiedenheit des Eindruckes. Ueberaus sprechend

unterscheiden sich die Parteien der verschiedenen philosophischen Sekten, der Stoiker, Epikuräer u. a. m. Die Sophisten streiten, andre stehen zweifelnd oder in träger Gleichgültigkeit, beobachtend oder im Nachsinnen in sich gekehrt, andre voll Glauben von der Wahrheit ergriffen.

5. Paulus im Gefängnisse zu Philippi beim Erdbeben. Zur Andeutung des letzteren erscheint ein Riese in der Oeffnung der von ihm erschütterten Erde. Hinter dem Gitter des Gefängnisses der Apostel betend, Wächter vor demselben. (Sehr schmale Tapete, der Carton nicht mehr vorhanden.)

Diese sämmtlichen Darstellungen sind auf ihren Rändern mit Zierrathen umgeben, welche dem Styl der Verzierungen in den Logen, von Giov. da Udine, verwandt sind. Die Seitenstreifen sind, im Geschmack der Arabesken, mit anmuthigen Figuren meist mythologischen Inhalts in natürlicher Farbe geschmückt. An den Sockeln, unter den Hauptbildern, sind kleine friesartig componirte Bilder in Bronzefarbe. Die unter den Darstellungen der zweiten Reihe enthalten Scenen der Apostelgeschichte, welche mit den Hauptbildern in Zusammenhang stehen und die weitere Folge und Verbindung der einzelnen Geschichten vorführen. Die Sockelbilder der ersten Reihe stellen Begebenheiten aus der früheren Geschichte Leo's dar; sie sind durchweg im Style antiker Reliefs behandelt, womit jedoch das bei den wichtigsten Portraitfiguren beibehaltene Costüm der Zeit in guten Einklang gebracht ist. Beide Reihen geben neue Belege von dem durchwaltenden Schönheitssinn und von dem Geschmack des Künstlers, der auch dem minder Bedeutenden das eigenthümliche Gepräge seines Adels zu geben wusste.

§. 179. In derselben Galerie des Vaticans, wo die eben beschriebenen Tapeten aufbewahrt werden, befindet sich noch eine zweite Folge derselben, deren Erfindung ebenfalls Rafael zugeschrieben wird. Dies sind zwölf an der Zahl, von höheren Dimensionen, und ohne jene verzierenden Beiwerke. Sie stellen Begebenheiten aus dem Leben Christi vor und sind ohne Zweifel erst nach jenen angefertigt, wohin

schon die Bezeichnung, die ihnen von den Aufsehern der Sammlung gegeben wird (als Arazzi della scuola nuova, während jene Arazzi della scuola vecchia heissen) zu deuten scheint. Dass unter Rafael's unmittelbarer Leitung die Cartons zu diesen Tapeten angefertigt seien, ist sehr unwahrscheinlich, indem der grösste Theil derselben eine ungleich minder vollkommene Zeichnung erkennen lässt. Im Gegentheil befinden sich auf einigen offenbare Elemente eines seiner Schule fremden, niederländischen Charakters, welche vermuthen lassen, dass die Cartons erst von niederländischen Künstlern (wie Bernhard von Orley und anderen) nach kleineren Skizzen Rafael's ausgeführt worden sind. Was aber das Allgemeine der Erfindung, der Composition in diesen Werken anbetrifft, so kündigt sich hier der Mehrzahl nach, das unverkennbare Eigenthum Rafael's, dieselbe Grazie und anmuthvolle Würde an, die das charakteristische Merkmal seiner Productionen ist, wenn auch einzelne Compositionen auf sehr willkürliche und bedeutende Veränderungen schliessen lassen. Nebensachen und Landschaften scheinen durchgängig von niederländischer Erfindung zu sein. Man glaubt, Franz I. habe im Jahre 1519 bei der Heiligsprechung des S. Francesco di Paola dem Papst diese Tapeten versprochen und von Rafael Zeichnungen dazu verlangen lassen; ausgeführt sind sie schwerlich vor 1523.

Zu den schönsten Arbeiten dieser zweiten Folge gehören vornehmlich: — Die Anbetung der Könige, gross, figurenreich; das zahlreiche, prächtige Gefolge der Könige in freudigem Staunen und Anbetung um die Hauptgruppe versammelt. — Die Auferstehung Christi, ähnlich gross und figurenreich; der siegreich hervorstrahlende Erlöser als bedeutsamer Mittelpunkt, gewaltiges Leben und Mannichfaltigkeit der Bewegungen unter den Schaaren der Wächter, welche entsetzt entfliehen oder zu Boden stürzen. — Drei schmale Tapeten mit der Darstellung des Kindermordes*), jede für sich ein eigenthümlich kunstreiches und selbständiges Bild dieses an

*) Ein Stück des Cartons davon in der Londoner Nationalgalerie.

den mannichfaltigsten Motiven reichen Gegenstandes, — alle aber höchst anziehend wiederum durch jenen reinen Geist der Schönheit, der auch das Herzzerreissende künstlerisch zu fassen und so die innige Theilnahme des Beschauers zu erwecken wusste, während bei anderer Auffassung das Auge nur durch empörende Scenen zurückgeschreckt wird. (Noch eine vierte grössere Composition des Kindermordes, wo Rafael in den Gestalten der verzweifelt fliehenden Mütter denselben hohen Reiz, dieselbe sittliche Zartheit ausgesprochen hat, ist nach einer Zeichnung des Meisters von seinem Schüler Marc-Anton in Kupfer gestochen.)

Nach den, im Auftrage Leo's X. gearbeiteten Tapeten wurden, bei dem grossen Beifall, den diese prächtigen Luxusartikel fanden, für mehrere andre Orte Wiederholungen gefertigt, wie sich noch gegenwärtig an verschiedenen Orten, zu Dresden, Mantua, in England, Frankreich, u. s. w. mehrere Exemplare derselben vorfinden *).

§. 180. Auch erwähne ich noch der Gestalten der zwölf Apostel, welche nach Rafael's Entwürfen in einem, nachmals veränderten Zimmer des Vaticans ausgeführt waren (grau in grau). Vermuthlich waren dies dieselben Compositionen, welche von Marc-Anton in Kupfer gestochen wurden und die man noch gegenwärtig, ebenfalls von Schülern Rafael's, an den Pfeilern der Kirche S. Vincenzo alle tre fontane ausserhalb Rom gemalt sieht. Es sind würdige Gestalten mit schöner Gewandung, doch ohne rechte Grossartigkeit.

Endlich vollendete Rafael in seinen letzten Lebensjahren (1518—20) die Ausschmückung der Kapelle in dem päpstlichen Jagdschlösschen la Magliana, einem Lieblingsaufenthalt Leo's X., fünf Miglien unterhalb Rom, vor Porta

*) Ueber diese mehrfach vorhandenen, zum Theil gleichzeitigen Wiederholungen vgl. Passavant II., S. 273 u. f. — Neun Stück der ersten Folge, wozu bloss Pauli Gefangenschaft fehlt, waren lange Zeit in England und sind neuerlich für die Kunstschätze Berlins erworben und in der Rotunde des ältern Museums aufgestellt worden. Schon Heinrich VIII. soll sie, und zwar aus Italien, bekommen haben.

Portese gelegen. Hier hatte bereits unter Julius II. ein Schüler Perugino's, vielleicht Spagna, die Verkündigung und die Heimsuchung gemalt; Rafael fügte, sei es mit eigener Hand oder durch einen seiner besten Schüler, das Marterthum der h. Felicitas hinzu, eine Composition, deren Vortrefflichkeit nur noch in einem Stiche Marcanton's völlig zu erkennen ist, indem vor nicht gar langer Zeit die mittlere Hauptscene durch einen barbarischen Fenstereinbau verloren ging. Erhalten sind noch, links: eine Gruppe von Männern, welche gespannt zuschauend den Tyrannen umgeben, rechts: das Götzenbild und drei erschrockene Frauen mit einem nackten Knaben, der sich besorgt an sie anschliesst, sämmtliche Köpfe von schönstem Ausdruck. In einer Glorie des Gott-Vaters, wahrscheinlich von einem Schüler Rafael's, ist einer der blumenstreuenden Engel dem unten zu erwähnenden berühmten Bilde „Madonna Franz I." (1518) genau nachgeahmt*).

§. 181. Neben diesen bedeutsamen Aufgaben, welche Rafael innerhalb 12 Jahren für den päpstlichen Hof ausführte wurde seine Thätigkeit noch auf's Mannigfachste von Privatleuten in Anspruch genommen. Ich nenne unter diesen Arbeiten zunächst zwei Frescogemälde, welche in römischen Kirchen ausgeführt sind. Das eine derselben, vom Jahre 1514, befindet sich in der Kirche S. Maria della Pace, über dem Bogen der ersten Seitenkapelle zur Rechten des Einganges, und stellt vier Sibyllen, von grösseren und kleineren Engelgestalten umgeben, vor. Es gehört zu Rafael's allervorzüglichsten Werken. Meisterhaft ist hier der gegebene, scheinbar ungünstige Raum benutzt und ausgefüllt, und durch die Engelgestalten, welche Schrifttafeln halten und dieselben den Sibyllen zum Schreiben oder das Geschriebene zum Lesen bringen, eine geistreiche Mannichfaltigkeit in die streng

1.

---

*) Vgl. ausser Passavant I., 290 und II., 340 u. f. einen Aufsatz von Herrn H. Hase, in den Blättern für literar. Unterhaltung, Leipzig, Brockhaus, Jahrg. 1841, No. 335 und 336. — 1853 waren obige Bilder ins Pfandhaus gekommen. Vergl. D. Kunstblatt 1853, S. 351.

rhythmische Anordnung des Ganzen gebracht. Eine wundersame Anordnung in den Stellungen und Bewegungen, eine eigenthümliche Harmonie der Formen und des Colorits geht durch das ganze Bild (in dem nur leider hie und da bedeutende Restaurationen nöthig geworden sind). Sehr interessant ist der Vergleich dieses Werkes mit Michelangelo's Sibyllen, der jeden der beiden Meister in seiner eigenthümlichen Trefflichkeit zeigt: während letzterer in seinen Compositionen grossartig, erhaben und tiefsinnig erscheint, so trägt Rafael auch in diesem Gemälde das Gepräge seiner heiteren und offenen Anmuth. Die vier Propheten an der Wand über den Sibyllen sind nach Zeichnungen Rafael's von Timoteo della Vite ausgeführt.

Weniger zu Rafael's Gunsten fällt ein solcher Vergleich bei dem zweiten Frescobilde aus, welches er schon zwei 2. Jahre früher an einem Pfeiler der Kirche S. Agostino zu Rom ausführte. Es stellt den Propheten Jesaias dar, hinter dem zwei Genien eine Inschrifttafel halten. Hier sieht man ein absichtliches Bestreben, der Gewalt des Michelangelo nachzueifern, statt deren aber nur, bei allen Vorzügen der Technik im Einzelnen, ein übertriebenes, selbst affektirtes Wesen zu Tage gekommen ist*).

In Bezug auf den Vergleich mit Michelangelo ist hier 3. noch ein kleines Oelbildchen anzuführen, welches Rafael bereits im Jahre 1510 gemalt haben soll, das aber, nach seiner

---

*) Dass schon in demselben Jahre 1512, in welchem der Jesaias entstand, der Einfluss Michelangelo's auf Rafael eine anerkannte Sache war, beweist der Bericht Sebastian del Piombo's über seine merkwürdige Audienz bei Julius II., abgedruckt bei Gaye, Cartegg. II., S. 477 u. f. Wenn dem Sebastian zu trauen ist, drückte der Papst sich so aus: „Betrachte nur die Werke Rafael's! seitdem er die Arbeiten Michelangelo's gesehen, hat er sogleich *(subito)* die Manier des Perugino verlassen und sich soviel als möglich der des Michelangelo genähert *(accostava)*." Gaye bezieht dies auf den Carton des letztern in Florenz, allein die florentinischen Werke Rafael's lassen noch so wenig von der Einwirkung Michelangelo's spüren, dass man viel eher an die Decke der sixtinischen Kapelle zu denken hat, von welcher wenigstens ein Theil schon im Jahre 1509 dem Publicum sichtbar war.

Verwandtschaft mit den ersten Bildern der Loggien zu urtheilen, erst nach 1513 entstanden sein kann: die Vision des Ezechiel, gegenwärtig in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz befindlich. Es stellt den Herrn in einer Glorie hellleuchtender Cherubsköpfe dar, — ruhend auf den mystischen Gestalten des Stiers, Adlers und Löwen, und der Engel anbetend zu deren Seite, — die Arme ausgebreitet und von zwei Genien getragen. In diesem kleinen Bilde ist eine Würde, Majestät und Erhabenheit, und diese wiederum mit einer so unergründlichen Schönheit verschmolzen, der Contrast jener beiden zarten Genien zu der Gestalt des Allmächtigen in so edler Weise gehalten, das Ganze der Composition so klar entwickelt, dass es in der That als eins der vorzüglichsten Meisterwerke des Künstlers genannt werden muss. Michelangelo hatte den Typus des Gott-Vaters in ähnlicher Weise vorgebildet: er stellte ihn, wie im Wehen des Sturmes, — Rafael wie im Glanze der aufstrahlenden Sonne dar. Auch hier sind beide Meister wunderbar gross, beide ähnlich und verschieden und keiner von ihnen der grössere. — Eine Copie, früher in der Galerie Orleans befindlich und für das Original gehalten, ist gegenwärtig zu Stratton in England.

Auch ein etwas späteres Werk Rafael's zeigt, dass er in denjenigen Gegenständen, in welchen Michelangelo's ganze Grösse zu Tage tritt, eine ihm eigenthümliche freie Schönheit zu entfalten vermochte, welche als das edelste Gegenbild zu der dämonischen Machtfülle seines Rivals erscheint. Wir meinen die Decoration der Kapelle Chigi in S. Maria del popolo zu Rom. Hier sollte die Kuppel die Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall, vier Prophetenstatuen die Verheissung, und drei grosse Wandbilder die Erfüllung durch den neuen Bund darstellen. Mit Ausnahme des Propheten Jonas, welchen Rafael selbst ausgeführt zu haben scheint, erlebte er bloss die Mosaicirung der Kuppel durch Luigi de Pace (maestro Luisaccio) nach seinen Zeichnungen im Jahre 1516*). In einem Mittelrund sieht man den ewigen

4.

*) Vgl. *J musaici della cupola nella capella Chigiana di S. M.*

Vater, die Arme erhoben im Schöpfungsakt, umgeben von Seraphim; ringsherum in acht Feldern die sieben Planeten als mythologische Halbfiguren, und ein Cherub als Herr des Fixsternhimmels; weiter abwärts die Sternbilder des Thierkreises, und darauf sitzend oder gelehnt Engelsgestalten von wunderbarer, einfacher Schönheit, welche wir in der Auffassung etwa mit den Sibyllen in S. M. della Pace vergleichen möchten. Leider hat das Ganze sehr gelitten.

§. 182. Rafael ist, wie ein jeder Künstler, stets da am Vollendetsten, wo keine fremdartigen Einflüsse störend auf ihn einwirkten, wo er frei und unabhängig dem Drange seines Innern, der Richtung seines Gemüthes gefolgt ist. Sein Element vor Allem war, ich wiederhole es, die Grazie, die Schönheit der äusseren Form, sofern diese der Ausdruck innerer Sittlichkeit ist. Daher gehören, trotz jener grossartigen Aufgaben, womit die Päpste ihn beschäftigten, vornehmlich die Madonnen und heiligen Familien, deren er eine grosse Menge geschaffen, zu denjenigen Werken, welche seine Eigenthümlichkeit in klarster Entfaltung zeigen. Hier konnte jene Grazie sich vollkommen frei und ungehindert aussprechen. Schon seine Jugendwerke, von denen ich früher gesprochen habe, bewegen sich am liebsten in Darstellungen dieser Art; und wenn die frühesten Arbeiten ein eigenthümlich träumerisch sinniges Gepräge, die späteren eine heitere freie Auffassung des Lebens zeigen, so halten die hieher gehörigen Werke seiner dritten Periode die glücklichste Mitte zwischen Heiterkeit und Würde, zwischen unschuldigem Spiele und tiefsinniger Erschöpfung des Gegenstandes. Sie bewegen sich in anmuthvollster Freiheit und doch herrscht stets eine Gemessenheit darin, welche das zarteste Gefühl für die Gesetze der Kunst verräth; sie stellen das innigste Verhältniss des menschlichen Lebens, darauf alle Sittlichkeit sich gründet, das Verhältniss der Familie dar, und doch weht ein eigenthümlicher Hauch höherer Heiligung

---

del Popolo in Roma, inv. da Rafaele Sanzio, inc. ed ed. da L. Gruner, illustr. da Ant. Grifi, Roma 1839.

darüber hin: Maria ist nicht nur die liebevolle Mutter, sie erscheint zugleich fast immer in zarter jungfräulicher Schüchternheit und doch als die Gebenedeite, die den Herrn geboren hat; der Christusknabe ist nicht nur ein heiteres unbefangenes Kind, ein ahnungsvoller Ernst drückt sich zugleich in seinen Zügen aus, der seinen künftigen hohen Beruf vordeutet. Die mannigfachen Darstellungen dieses Gegenstandes lassen übrigens, wie sie den verschiedensten Wechsel in der Zahl, in Stellung und Gruppirung der dargestellten Personen enthalten, bald eine mehr naive, bald eine tiefere Auffassung vorherrschen und gewähren so die interessantesten Vergleichungspunkte. Nicht alle jedoch sind von Rafael's eigner Hand durchgeführt; manche sind wohl nur nach seinem Entwurfe und in seinem Atelier gemalt und nur die letzte Vollendung sein Eigenthum; manche auch, die seinen Namen führen, sind nur Werke seiner Schule, die im Geiste des Meisters zu arbeiten strebte.

Unter diesen Werken zeichnen sich vornehmlich diejenigen aus, welche den früheren Jahren von Rafael's Aufenthalt in Rom angehören. Dies sind, wie sich bei seiner strengeren Beschäftigung in dieser Zeit schon an sich voraussetzen lässt, einfache Compositionen von nicht sonderlich bedeutendem Format; in der Ausführung jedoch von unendlicher Liebe zeugend und mehr oder minder noch einen Nachklang jener früheren Innigkeit aufbewahrend. Namentlich sind hier die folgenden Gemälde anzuführen.

1. Madonna aus dem Hause Aldobrandini (zu Rom), aus dem Besitz der Familie Garvagh zu London 1866 für 9000 Pfd. St. in die dortige Nationalgalerie übergegangen. Maria sitzt auf einer Bank, indem sie sich liebend zu dem kleinen Johannes neigt und mit der linken Hand seinen Rücken umfasst. Johannes reicht freudig nach einer Nelke empor, die ihm das Christkind, auf dem Schoosse der Mutter sitzend, anmuthvoll darbietet. Hinter der Maria der Pfeiler einer Arcade, zu dessen Seiten Aussicht in die Landschaft. Das Ganze bildet eine Gruppe von der höchsten Lieblichkeit und Zartheit. Das Bild ist im Wesentlichen wohl erhalten.

— Eine alte Wiederholung, doch mit wesentlichen Abweichungen, befand sich beim Cav. Camuccini zu Rom.

2. Madonna des Herzogs von Alba, früher im Besitz des Herrn W. G. Coesvelt zu London, jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg. Maria, ganze Figur, in einer heiteren Landschaft sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse. Sie hält ein Buch in der Hand, worin sie so eben gelesen hat. Der kleine Johannes kniet vor seinem göttlichen Gespielen und überreicht ihm in kindlicher Anmuth ein Kreuz, welches dieser umfasst, indem er den Ueberbringer mit unaussprechlicher Liebe anblickt. Maria richtet ihre Blicke mit tiefem, ernstem Ausdrucke auf das bedeutungsreiche Spiel der Kinder. Es ist ein Bild von wunderbarer Schönheit, aufs Trefflichste und Zarteste von des Meisters eigner Hand ausgeführt und sehr wohl erhalten.

3. La vierge au diadême, auch la vierge au linge genannt, im Louvre. Maria, eine Krone tragend, sitzt in knieender Stellung, und hebt den Schleier von dem schlafenden Kinde, um es dem in freudiger Verehrung knieenden kleinen Johannes zu zeigen; im Hintergrunde eine reiche Landschaft. Die Ausführung gehört sicher nicht ganz Rafael an, scheint übrigens, wie so viele Bilder des Louvre, durch schwere Misshandlung getrübt. Aehnliche Compositionen in mehr oder minder freier Nachahmung desselben Momentes kommen mehrfach vor*).

4. Maria mit dem Kinde in der Sammlung des Dichters Sam. Rogers zu London. (Aus der Galerie Orleans stammend.) Maria, halbe Figur voll jungfräulichen Adels, hinter einem Gesimse, darauf das Christkind steht, indem es sich lächelnd an sie schmiegt und ihren Hals umfasst. Das Bild ist gegenwärtig ganz verwaschen, in technischer Beziehung wegen der nunmehr hervorgetretenen klaren und etwas röthlichen Untermalung merkwürdig. (Gemalt 1512.)

5. Maria mit dem Kinde in der dem Lord Francis

---

*) Darstellungen dieser Art, wo das Kind schläft, heissen insgemein auch *Silentium*, *Vierge au Silence*, u, dgl.

Egerton gehörenden Bridgewater-Galerie zu London. (Aus der Galerie Orleans stammend und, wenn nicht Copie, doch sehr verdorben und übermalt.) Maria, halbe Figur, hält das Christkind auf ihrem Schoosse hingestreckt und betrachtet es mit mütterlichem Wohlgefallen; das Kind, in reizendster lebendiger Bewegung, wendet sein Köpfchen in die Höhe und blickt sie wie in tiefer Ahnung, doch liebend an. (Gemalt 1512.) Mehrere alte Wiederholungen, z. B. in dem Museum von Berlin und dem von Neapel.

Madonna von Loreto, im Original verloren, aber in zahlreichen alten Copien vorhanden, z. B. im Louvre, in den Studj zu Neapel, in der Sammlung des Prinzen von Salerno ebenda, in der Sammlung des Herrn Miles zu Leight Court, in der des Laird Wigram, u. a. a. O. — Maria hebt den Schleier von dem eben erwachenden Christuskinde; daneben andächtig zuschauend Joseph. Lebensgrosse Halbfiguren, im Hintergrunde meist ein grüner Vorhang*). 6.

Madonna della sedia, im Pallaste Pitti zu Florenz (um 1516 gemalt). Rundbild, Maria, seitwärts auf einem niedrigen Sessel sitzend, hält den Knaben auf ihrem Schoosse, der sich in nachlässig kindlicher Lage an sie lehnt. Seitwärts der kleine Johannes, seine Hände zur Anbetung faltend. Maria trägt ein buntgewirktes Tuch um die Schultern und ein ähnliches, nach Art der italienischen Frauen, auf dem Haupte; sie ist ein schönes, blühendes Weib, das in ruhigem Behagen mütterlicher Freude zu dem Bilde hinausblickt; der Knabe, voll und kräftig in seinen Formen, schaut ernst, offen und gross darein. Das Bild ist ausserordentlich warm und schön gemalt. 7.

Madonna della tenda, in der Münchner Pinakothek. Eine Wiederholung des Bildes in der königlichen Galerie zu Turin, ebenfalls als ein Original geltend. Eine der vorigen verwandte Composition, nur ist hier der Knabe in lebhafter 8

*) Passavant II, 126 versetzt diese Composition in Rafael's frühere römische Zeit, wesshalb wir sie schon hier anführen, obschon sie uns eher dem spätesten, freisten Stadium anzugehören scheint.

Bewegung und in die Höhe blickend dargestellt. Im Hintergrunde ein Vorhang, daher der Titel des italienischen Exemplars.

§. 183. Eine Reihe ähnlicher, zum Theil reicherer Darstellungen gehört der späteren Zeit des Meisters an. In ihnen tritt indess mannigfach die Arbeit seiner Schüler hervor, die nach seinen Zeichnungen malten und deren Tafeln im Einzelnen nur von Rafael beendet wurden. Ja, verschiedene der Bilder dieser Art sind vielleicht nur als Bilder seiner Schule zu betrachten, aus der Zeit, da diese noch unter der unmittelbaren Führung des Meisters sich bewegte und seinen Geist in den eignen Werken noch in merkwürdiger Weise wiederzuspiegeln vermochte.

1. Hieher gehört zunächst die Vierge aux candelabres, wo der sitzenden Madonna zwei Engel mit Fackeln zur Seite stehen. Dieses Rundbild ist im Jahre 1840 vom Herzog von Lucca nebst andern Kunstschätzen seines Pallastes nach England verhandelt worden. — 2. Die Madonna dell' impannata, im Pallast Pitti zu Florenz, lässt im Wesentlichen auch nur Schülertechnik erkennen. Sehr schön sind die beiden heiligen Frauen, welche das Kind verehren, dagegen dem kleinen Johannes, der im Vorgrunde sitzend auf dasselbe hinweist, die leichte Naivetät Rafael's mangelt. Doch ist der Körper des Christkindes weich und zart gemalt und hier lässt sich wohl Rafael's eigene Hand vermuthen. Den Namen führt das Gemälde (welches, beiläufig bemerkt, mehr denn andre heilige Familien Rafael's im Charakter eines Altarbildes componirt ist) von dem im Hintergrunde befindlichen Vorsatzfenster. — 3. Die Madonna del passeggio in der Bridgewater-Galerie zu London (früher in der Galerie Orleans, noch früher in der der Königin Christine von Schweden) scheint von Francesco Penni gemalt. Sie stellt Maria mit dem Kinde, lustwandelnd in einer Landschaft dar, und den kleinen Johannes, welcher im Begriff ist, den Gespielen zu küssen. Die Gruppe der Kinder ist ungemein anmuthig, fast wie aus Rafael's florentinischer Periode, die Gewandung der Maria aber schwer und eher den Arbeiten späterer Künst-

ler zu vergleichen. Mehrere Wiederholungen, u. a. im Museum von Neapel.

Durchweg indess geht durch diese heiligen Familien der späteren Epoche Rafael's, mag der Antheil des Meisters an deren Ausführung grösser oder geringer sein, derselbe Zug einer grossartigen idealen Schönheit, den wir bereits an den übrigen Werken dieser Periode kennen gelernt haben. Hier ist es nicht jene zarte Begeisterung, jene sich hingebende Innigkeit der Jugend, sondern der klare, heitre Genuss des Daseins, durch das Band edelster Sitte gereinigt. Es sind im Allgemeinen nicht verklärte heilige Gestalten, deren Betrachtung uns zur Verehrung hinreisst, aber es sind die liebenswürdigsten Momente menschlichen Zusammenlebens, die Vereinigungspunkte in der Familie, wo das Spiel anmuthiger Kinder den zuschauenden Eltern Freude und Glück bereitet. Die Mehrzahl dieser Bilder besteht aus vier Figuren: Maria mit den beiden Kindern, denen sich entweder Elisabeth oder Joseph zugesellt. Zu den Darstellungen der heiligen Familie, in welchen Elisabeth die Freude der Mutter theilt, gehören vornehmlich folgende:

4. Die unter dem Namen der „Perle“ bekannte heilige Familie, im Museum zu Madrid, das bedeutendste dieser Bilder, als Composition betrachtet ohne Zweifel die grossartigste von Rafael's heiligen Familien, entstand zwischen 1516 und 1518. In trefflichster Harmonie ordnen sich hier die Figuren zu einer schönen und würdigen Gruppe. Das Christkind sitzt auf dem Knie der Maria und berührt mit dem einen Fusse die Wiege, die vor der Gruppe steht; Johannes trägt in seinem Fell Früchte herbei. Philipp IV. von Spanien, der das Bild aus der Galerie Karl's I. von England hatte erkaufen lassen, soll beim Anblick desselben ausgerufen haben: „Dies ist meine Perle!“ Daher der Name des Bildes. An der (nach Waagen höchst unerfreulichen) Ausführung hatte angeblich Giulio Romano bedeutenden Antheil. — Ein kleines Bildchen der

5. heiligen Familie, im Museum von Paris. Das Christkind, auf der Wiege stehend, liebkost den Johannes. (Die Ausführung wird bald dem Giulio Romano, bald dem Garofalo beigemessen.) — Die

6. sogenannte Madonna col divino amore, im Museum von Neapel *). Das Christkind auf dem Schoosse der Maria sitzend, segnet den Johannes, während Elisabeth sein Aermchen unterstützt. Die Ausführung wird zwar von Einigen ebenfalls dem Giulio Romano beigemessen, verräth aber mehr als die meisten dieser spätern Werke Rafael's eigene Hand.
7. — Auch ist hier die Madonna della gatta (mit der Katze) zu erwähnen, die sich im Museum von Neapel befindet und nach Rafael's „Perle" von Giulio Romano ausgeführt wurde. Es ist eine schöne Scene liebenswürdiger Häuslichkeit, trefflichst componirt, nur zeigt sich der Nachfolger und seine Sinnesweise in der Hervorhebung des Beiwerkes, in der heftigern Geberde des Kindes, in der ungleich geringern Tiefe und Reinheit des Ausdruckes und in den schweren, starken Schatten.

Zu den heiligen Familien, in welchen der heil. Joseph
8. die Gruppe füllt, gehören mehrere Bilder des Museums von Madrid, unter denen vorzüglich die Vierge au lézard (Madonna della lucertola, — „mit der Eidechse", weil eine solche auf dem Bilde befindlich ist, auch als die „heilige Familie unter der Eiche" bezeichnet), um 1517, rühmlich genannt wird: Antike Architekturtrümmer, auf denen Joseph lehnt; das Christkind zu Johannes gewandt, der ihm einen Pergamentstreifen mit den Worten „Ecce agnus dei" entgegenhält. Die Ausführung ebenfalls dem Giulio zugemessen. (Eine als Copie des Giulio Romano bezeichnete Wiederholung, hart und kalt gemalt, im Pallaste Pitti zu Florenz.)
9. — Eine von Rafael's Schülern öfters wiederholte Composition, wo beide Kinder mit emporgehobenen Händen einen ähnlichen Pergamentstreifen halten; ein Exemplar zu Stratton, dem Landsitz des S. Th. Baring in England, ein andres bei dem Kunsthändler Niuwenhuys zu London, ein drittes in
10. der Sakristei des Escurials, u. s. w. — Eine „Ruhe in Aegypten" in der k. k. Galerie zu Wien. Maria hält knieend das

*) Nach Passavant I, S. 187 schon im Jahre 1512 gemalt, woran wir doch sehr zweifeln.

Kind in den Armen, dem Johannes, ebenfalls knieend, Früchte überbringt; Joseph, der einen Esel am Zaume führt, ist im Begriff, den Johannes emporzuheben. Das Bild, nach einem Entwurfe des Meisters, doch wohl nicht unter seiner Leitung ausgeführt, ist übrigens frei und kühn gemalt; das Christkind vorzüglich schön, ebenso der Kopf des Johannes.

Sehr eigenthümlich ist endlich noch das grosse Bild der heiligen Familie, welches Rafael im Jahre 1518 für Franz I. von Frankreich malte, im Museum zu Paris. Maria, im Begriff niederzuknieen und das Kind, das freudig aus der Wiege aufgesprungen ist, zu empfangen. Daneben Elisabeth, knieend, und die Hände des Johannes faltend. Im Hintergrunde Joseph, in stiller Betrachtung. Zur Seite zwei Engel, von denen der eine Blumen über das Christkind streut, der andre die Hände auf der Brust kreuzt. Das Ganze trägt den Ausdruck wunderbarer Heiterkeit und Lust; es herrscht darin ein ungemein leichtes und zartes Spiel der anmuthvollsten Linien, der edelsten Formen, die sich zu einem klaren, vollstimmigen Accorde zusammenfügen. An der Ausführung hat Giulio Romano Theil. 11.

Diesem Cyklus der heiligen Familien ist noch das im Madrider Museum befindliche Bild der Heimsuchung Mariä (ihrer Begegnung mit Elisabeth) anzureihen. Die Köpfe sind vorzüglich schön, der der Maria voll der holdseligsten Unschuld und Demuth. Die Zeichnung der Figuren hingegen und die Gewandung scheint minder bedeutend. Die Ausführung grössern Theils von Giulio. 12.

§. 184. Ein ähnlicher Charakter geht auch durch diejenigen grösseren Compositionen aus der in Rede stehenden Periode Rafael's, welche die Madonna als die Königin des Himmels darstellen; doch musste hier natürlich ihrer kirchlichen Bestimmung gemäss, der religiöse Charakter mehr vorherrschen. Es ist zu bemerken, dass Rafael in diesen Compositionen, in denen verschiedene Heilige um die Maria versammelt sind, auf eigenthümliche Weise Zusammenhang zwischen diese, durch äussere Bestimmung vereinigten Personen hervorzubringen und dieselben in gegenseitige Beziehungen

zu setzen gewusst hat, während die früheren Meister die Figuren entweder einfach und in gleichmässiger Ruhe nebeneinander stellten oder ihnen mit gleicher Willkür, nur des äusseren malerischen Effektes wegen, allerlei verschiedenartige Stellungen gaben. Rafael hat drei grosse Altarblätter der Art gemalt, welche zugleich wiederum interessante Beispiele für seine verschiedenartige Auffassung des Madonnencharakters geben.

1. Die Madonna von Fuligno (Vierge au donataire), in der Galerie des Vaticans zu Rom, ist das frühste unter diesen und etwa um die Zeit der Vollendung der Stanza della segnatura (um 1511) entstanden. Es ward von einem Höflinge Julius II., Gismondo Conti, ursprünglich für die Kirche Ara-Celi zu Rom, bestellt und kam von da nach Fuligno, daher die Benennung. Auf dem oberen Theil des Bildes erblickt man Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend, in einer Sonnenglorie, die von Engelknaben umgeben ist. Unten auf der einen Seite der Donator, knieend und die Hände gegen die Jungfrau faltend; hinter ihm, stehend, der heilige Hieronymus, der ihn der Maria empfiehlt. Auf der andern Seite Franciscus, wiederum knieend, das Antlitz emporgewandt und mit der einen Hand aus dem Bilde hinaus auf die Gemeinde deutend, für die er den Schutz der Gnadenmutter erfleht; hinter ihm Johannes der Täufer, der den Beschauer anblickt, indem er zur Maria emporweist, um ihn zur Verehrung der Gebenedeiten aufzufordern. (Die in den beiden letzten Figuren ausgedrückten Wechselbezüge des Bildes zu der gläubigen Gemeinde kehren von dieser Zeit ab in mannigfacher Modification in den Altargemälden der katholischen Kirche wieder.) Zwischen beiden Gruppen steht ein Engelknabe, eine Tafel (die zu einer Inschrift bestimmt war) in den Händen haltend. In der Ferne eine Stadt, in welche ein Meteor oder eine Bombe fällt, und darüber ein Regenbogen, ohne Zweifel zur Bezeichnung einer Gefahr und wunderbaren Rettung, deren Gedächtniss das Bild gewidmet wurde. — Im Allgemeinen trägt dies Bild, so schön und würdig die Gesammtanordnung, so trefflich die Ausführung einzelner Partien

ist, doch ein Gepräge, welches einer nur vorübergehenden Entwickelungsstufe des Künstlers anzugehören scheint; es ist etwas von jener ekstatischen Begeisterung darin, die bei andern Künstlern (z. B. dem Correggio) zu eigenthümlicher Auffassung und Durchbildung der Gegenstände hingeführt hat, mit der schlichten und ruhigen Grazie Rafael's aber nicht in guter Uebereinstimmung steht und im Gegentheil einige wirkliche Missstände hervorgebracht zu haben scheint. Vornehmlich trifft diese Bemerkung die Figuren des Johannes und Franciscus; Johannes blickt in sonderbar phantastischer Bewegung zum Bilde hinaus, die Zeichnung seines Armes hat sogar etwas Manierirtes; Franciscus hat den Ausdruck schwärmerischer Verzückung und sein Gesicht ist auffallend schwach in der Malerei (röthliche, gelbliche, grauliche Töne, die schwerlich ganz dem etwanigen Restaurator zugeschrieben werden dürften). Hieronymus ferner sieht in einer gewissen Verdriesslichkeit empor, in der ich nicht, wie andre gewollt, einen besonderen Ausdruck schmerzlicher Hingebung, vielmehr nur eine bis zum Manierirten übertriebene Augenbildung erkennen konnte, die nicht allzuselten dem Blick rafaelischer Gestalten etwas Scharfes giebt und die noch in einigen seiner Bilder in starkem Maasse wiederkehrt. Maria endlich und das Kind, die sich dem Donator zuwenden, sind in einer, wenn auch anmuthigen, doch für die Majestät der Himmelskönigin vielleicht zu bewegten Stellung gezeichnet; der Ausdruck ihres Gesichtes ist ausserordentlich hold und süss, aber auch mehr im Charakter eines irdischen Weibes als eines verklärten Wesens gehalten. Der Donator dagegen ist äusserst trefflich und in treuherziger Wahrheit dargestellt, der Engelknabe mit der Inschrifttafel von unaussprechlicher Innigkeit und himmlischer Schönheit, eine der wunderbarsten Gestalten, die Rafael geschaffen hat.

Ungleich ruhiger und grossartiger dem Gesammteindrucke nach, obgleich die Erhabenheit heiliger Wesen auf zarte Weise mit der Abgeschlossenheit menschlicher Zustände verbindend, ist das zweite dieser Bilder, die Madonna del pesce (mit dem Fische), im Madrider Museum befindlich, 2.

ursprünglich für die Kirche S. Domenico in Neapel (um das Jahr 1513) gemalt*). Das Bild stellt Maria mit dem Kinde, auf dem Throne sitzend, dar; auf der einen Seite den heiligen Hieronymus, auf der andern den Schutzengel mit dem jungen Tobias (der einen Fisch trägt). Der Künstler hat das Bild zum Gegenstande einer wundersam idyllischen Handlung gemacht. Hieronymus nämlich, auf der Stufe des Thrones knieend, hat der Mutter und dem Kinde aus einem Buche vorgelesen, bei welcher Beschäftigung sie durch die Eintretenden unterbrochen werden. Sich gegen diese wendend, legt Christus die Hand auf das Buch, gleichsam die Stelle festzuhalten, bei welcher die Unterbrechung eingetreten war. Maria wendet ihr Angesicht zu dem Engel, welcher den Tobias vorführt, während sich dieser, schüchtern zu dem göttlichen Knaben aufblickend, auf die Kniee niederlässt. Hieronymus blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren. Alle Gestalten dieses Bildes haben das Gepräge der holdesten Würde, der edelsten Anmuth. Die Hoheit und Milde in der Gestalt und in den Zügen der Maria, die liebevolle Zuneigung des Kindes, der nachdenkliche Ernst des Hieronymus, die leichte, vorgeneigte Gestalt des Engels, die unaussprechlich reizende Naivetät des Tobias bilden ein Ganzes von schönster Harmonie, voll der edelsten Nachwirkung auf das Gemüth des Beschauers.

3. Das bedeutendste dieser drei Werke ist die Madonna des heil. Sixtus, in der Galerie zu Dresden, um 1518 gemalt. Hier erscheint Maria als die wirkliche Königin der himmlischen Heerschaaren, im Glanze einer Glorie von unzähligen Engelsköpfen auf Wolken schwebend, den ewigen Sohn in ihren Armen. Zu ihren Seiten knieend der heilige Sixtus und die heilige Barbara, welche beide wieder die Dop-

---

*) Und zwar für diejenige Kapelle derselben, wo besonders um Heilung von Augenübeln gebetet wurde. Damit erklärt sich die Herbeiziehung des jungen Tobias mit dem Fisch, welche den Auslegern so viele Mühe gemacht hat. St. Hieronymus seinerseits hat einen Commentar des Buchs Tobias geschrieben.

pelbeziehung des Bildes zu der Gemeinde aussprechen. Ein zurückgeschobener Vorhang schliesst das Bild nach beiden Seiten ab, nach unten eine leichte Brüstung, auf welcher sich zwei liebreizende Engelknaben auflehnen. Maria ist hier eins der wunderbarsten Wesen, welche aus Rafael's Pinsel hervorgegangen sind; sie ist zugleich das hohe göttliche Weib, welches den Erlöser der Welt geboren hat, zugleich die zarte Erdenjungfrau, deren Demuth und Reinheit eines so hohen Preises gewürdiget ward. Es liegt in ihrem Gesichte etwas Unbegreifliches, ich möchte sagen, ein schüchternes Staunen über das Wunder der eignen Erhöhung und doch nicht minder die hohe Freiheit und das Bewusstsein dieses göttlichen Zustandes. Der Knabe, der kindlich, aber nicht kindisch nachlässig, in ihren Armen ruht, blickt ernst hinaus auf die Welt; nie wurde wieder, wie in den Zügen dieses Kindes, die Lieblichkeit der Jugend mit dem Ernst und den tiefsinnigen Gedanken des heiligsten Berufes in gleich ergreifender Weise vermählt. Das Auge des Beschauers kann sich nur mit Mühe von dem tiefen Eindrucke dieser beiden Gestalten losreissen, um auch die grossartige Würde des heiligen Papstes, die demüthige Ergebung der Barbara, die freundliche Unschuld der beiden Kinderengel, welche sich der Hauptgruppe in befriedigendster Weise anschliessen, zu betrachten. — Dies Werk ist, ein seltenes Beispiel unter den Arbeiten aus Rafael's späterer Zeit, ganz von seiner eigenen Hand ausgeführt. Kein Entwurf, keine Studie zu demselben (danach sich ein mitarbeitender Schüler hätte richten können), kein nach solchen verfertigter alter Kupferstich ist jemals an's Licht gekommen; im Gegentheil lässt die Technik des Bildes selbst auf's deutlichste erkennen, dass dasselbe vollständig ohne weitere Vorbereitung gemalt ist. Ja es fehlt auch nicht an den Anzeichen auf dem Bilde selbst vorgenommener Aenderungen, wie namentlich die beiden Kinderengel am Fuss desselben deutlich erst als ein späterer Zusatz des Meisters zu erkennen sind. — Nach Vasari's Bericht malte Rafael dies Bild für den Hauptaltar der Mönche des heiligen Sixtus zu Piacenza; wenigstens befand es sich daselbst zu seiner

Zeit und ging von dort erst im vorigen Jahrhundert nach Dresden. Nach der geistreichen Vermuthung eines neueren Kunstkenners dürfte indess Rafael ursprünglich dasselbe als Processionsbild gefertigt haben*). Wenn diese Vermuthung zur Zeit freilich noch nicht schwarz auf weiss bewiesen ist, so spricht gleichwohl die eigenthümliche Composition, sowie die äussere Beschaffenheit des Gemäldes sehr dafür; und wir können uns in der That keinen erhebenderen Eindruck denken, als diese verklärte Erscheinung, zur Eröffnung einer feierlichen Procession, von den Kerzen, den Weihrauchdüften, den heiligen Gesängen des Ordens begleitet, über den Häuptern des anbetenden Volkes langsam vorüberschweben zu sehen. —

4. In die Klasse dieser Altarbilder gehört noch das Gemälde der **heiligen Cäcilia**, vollendet im Jahre 1516. Es befindet sich in der Pinakothek zu Bologna; früher war es in der dortigen Kirche S. Giovanni a monte, und schmückte den Altar der Bentivoglj, in deren Auftrage es gemalt war. Es stellt die heilige Cäcilia in Mitten von vier Heiligen dar: Johannes und Augustin hinter ihr, Paulus und Magdalena vorn zu den Seiten des Bildes; oben in den Wolken eine Glorie lobsingender Engel; zu den Füssen der Magdalena musikalische Instrumente, zum Theil zerbrochen. Cäcilia richtet den Blick zu den Engeln empor, deren Gesänge sie vernommen; in ihren Händen hält sie umgekehrt eine Handorgel, deren Pfeifen sich zu lösen beginnen (dies, sowie jene andren Instrumente auf das Verhältniss der irdischen Musik zu den Chören der Engel hindeutend). Johannes, ein wunderbar schöner Kopf, betrachtet die Begeisterung der Heiligen mit sehnsuchtsvollem Entzücken, Augustin ruhiger; Paulus, eine kräftige Gestalt in grossartiger Gewandung, blickt sinnend auf die Instrumente, deren Klang verschollen ist, nieder; Magdalena, deren milder Ausdruck noch an Rafael's Jugendbilder erinnert, wendet sich wiederum zum Beschauer,

---

*) Die Gründe für die Annahme, dass das Bild ein Processionsbild gewesen, s. bei v. **Rumohr**, Italienische Forschungen III. S. 129 ff. — Ders. Drei Reisen nach Italien, S. 74 ff.

indem sie ihn auf den heiligen Vorgang aufmerksam macht. So zieht sich durch diese einfach zusammengesetzte Gruppe eine fortschreitende Theilnahme hin, die in der freien Offenbarung, welche der Cäcilia zu Theil wird, einen bedeutsamen Mittelpunkt findet; doch konnte ich in deren, wenngleich schönem und edlem Gesicht nicht jenen Ausdruck höherer Heiligung finden, den der Moment wünschen lässt, und schwerlich dürfte die, zwar stark getadelte Restauration des Bildes sich soweit erstreckt haben, dass ihr dieser Mangel zur Last fallen sollte.

Ich schliesse hier die Betrachtung von ein Paar Altarbildern an, welche die Gestalten einzelner Heiligen darstellen. Zunächst zwei Bilder mit der heil. Margaretha als Besiegerin des Drachen. Das eine derselben befindet sich in der k. k. Galerie zu Wien. Es stellt die Heilige dar, wie das furchtbare Ungethüm sich um sie her windet und sie das Crucifix gegen dasselbe erhebt. Das Bild hat in Stellung und Geberde etwas, was nicht undeutlich den Einfluss der Darstellungsweise Michelangelo's erkennen lässt und ist vielleicht ganz von Giulio Romano's Hand. — Das andre befindet sich zu Paris, und soll bereits ursprünglich für König Franz I. gearbeitet sein; es gehört in Rafael's spätere Jahre (um 1518) und wurde zum grössten Theil von Giulio Romano ausgeführt. Hier tritt Margaretha auf den Flügel des Drachen und hält die Siegespalme in der Rechten; sie trägt das Gepräge zarter jungfräulicher Unschuld und Anmuth. Leider wurde dies Bild bei dem Uebertragen von dem Holz auf Leinwand fast gänzlich verdorben. 5. 6.

Sehr bedeutend ist das Gemälde mit dem heil. Erzengel Michael im Museum von Paris, welches Rafael im Jahre 1517 ebenfalls für Franz I. gearbeitet hat. Wie ein Wetterstrahl des Himmels schwingt sich der himmlische Kämpfer auf Satan nieder, der sich verzweiflungsvoll zu seinen Füssen windet. Er ist mit einem Schuppenharnisch angethan und trägt eine Lanze in den Händen, indem er mit dieser zum tödtlichen Stosse auf den Widersacher ausholt Die grossartige Schönheit und ruhige Majestät des geflügel- 7.

ten Jünglinges, das Momentane des Augenblickes, der in kühner Verkürzung auf die Felsschlacken niedergestürzte Satan geben ein Bild von der imposantesten Wirkung.

8. An verschiedenen Orten befindet sich eine Darstellung des Täufers Johannes vor einer Felshöhle, jugendlich, dem Beschauer gegenüber sitzend und begeistert auf ein Kreuz hinweisend, das ihm zur Seite befestigt ist. Die Mehrzahl dieser Bilder, wenn nicht alle, dürften von den Händen verschiedener Schüler, mit Benutzung von Modellzeichnungen des Meisters ausgeführt sein*); doch zeigt das Exemplar in der Tribuna der Uffizien in Florenz, das schönste von allen, eigenhändige Mitwirkung Rafael's. Ein Exemplar in der Galerie von Darmstadt ist etwa in der Art des Bronzino gearbeitet; andre zu Bologna, Paris, in England u. s. w. Eine gute, etwas spätere Wiederholung, dem Francesco Salviati zugeschrieben, im Museum von Berlin.

Den Beschluss dieser Uebersicht machen wir mit zwei grossen Altarblättern von historischer Composition, ebenfalls aus der späteren Zeit Rafael's. Das frühere von diesen ist

9. die im Museum von Madrid befindliche Kreuztragung Christi, lo Spasimo di Sicilia genannt von dem Kloster S. Maria dello Spasmo zu Palermo, für welches das Bild (zwischen 1516 und 1518) gearbeitet worden war. Auch hier tritt uns, wie bei den Tapeten, zunächst wieder die geistreiche Entwickelung der Begebenheit und die treffliche Anordnung der Composition entgegen. Der Zug, der den Heiland zur Schädelstätte führt, ist soeben an einer Biegung des Weges angekommen. Hier stürzt der Heiland unter der Last des Kreuzes nieder; ein Scherge, der auf der einen Seite des Bildes in prahlerischer Entfaltung kräftiger Körperformen steht, reisst ihn an dem Stricke empor, den er ihm um den Leib geschlungen. Simon von Cyrene, der dem Zuge entgegenkam, wendet sich, ein kräftiger Mann, zürnend gegen den Schergen und ist im Begriff, Christo die Last zu entheben, während ein andrer, hinter ihm stehend, sie wieder

*) Vergl. von Rumohr, Ital. Forschungen III, S. 135.

auf den Gemarterten niederdrückt. Dieser wendet, ohne auf den eigenen Schmerz zu achten, sein Antlitz tröstend zu der Gruppe der Weiber, die auf der andern Seite des Bildes neben ihm herschritt. Maria, die Hände verzweiflungsvoll gegen den Sohn ausgestreckt, sinkt nieder in's Knie, von Johannes und Magdalena gehalten. Hinter ihnen folgt der Zug der Krieger aus dem Thore der Stadt, während ein Fahnenträger, der vor den Schergen herritt, sich bereits nach dem im Hintergrunde befindlichen Berge umwendet. — Mit grosser Kunst ist in dieser figurenreichen Zusammenstellung die Gestalt Christi freigehalten, so dass sie, obgleich in ungünstiger Stellung, doch wiederum einen eigenthümlichen Adel entwickelt; der Kopf, ein Bild der heiligsten Duldung und des göttlichsten Schmerzes macht den Mittelpunkt des Gemäldes aus, während sich die Köpfe der Schergen, des Simon und der Frauen wie im Halbkreise umherordnen. Die mannigfachen Stufen des Mitgefühls sind unter den Freunden des Erlösers vortrefflich ausgedrückt, doch dürfte (wenn es erlaubt ist, nach den Kupferstichen zu urtheilen) in einzelnen Köpfen, namentlich dem der Magdalena, wiederum jene übertrieben scharfe Formenbezeichnung hervortreten, deren bereits bei der Madonna von Fuligno gedacht wurde.*)

Das spätere dieser beiden Bilder ist die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, in der Galerie des Vaticans zu Rom, früher in der Kirche S. Pietro in Montorio daselbst befindlich. Es ist das letzte Werk des Meisters und erst nach seinem Tode gänzlich vollendet, dasjenige, welches über der Leiche des Hingeschiedenen als die Trophäe seines Ruhmes der öffentlichen Verehrung ausgestellt ward. Zeichnete sich das vorige Bild, gleich den Compositionen der Tapeten, wesentlich in der dramatischen Entwickelung einer historischen Begebenheit, in dem bedeutsamen Hervorheben des Hauptmomentes, in der Grossheit des Styles aus, so verbindet sich hier mit diesen Vorzügen noch eine tiefere symbolische Auffassung, welche in der Darstellung einer besonderen Begeben- 10.

*) Nach Waagen sind nur die Köpfe von Rafael's Hand.

heit zugleich eine allgemeine Idee, eine Weltansicht ausspricht. Hier vornehmlich ist es die Tiefe und die Kraft des Gedankens, wovon der Beschauer bewegt wird und welche unmittelbar, ohne dass er eines Schlüssels zur Auflösung des Inhalts bedürfte, aus dem Bilde zu ihm spricht. — Das Bild zerfällt in zwei Theile, von denen der untere der Masse nach als der bedeutendere und vorherrschende erscheint. Hier sieht man auf der einen Seite des Bildes neun von den Jüngern des Herrn versammelt; zu ihnen drängt von der andern Seite eine Schaar Volkes herein, welches einen besessenen Knaben mit sich führt. Der Knabe, dessen Glieder von dämonischer Gewalt krampfhaft verzerrt sind, wird von den Armen des Vaters gehalten, der mit Wort und Blick gewaltsam Hülfe zu fordern scheint; zwei Weiber zu seinen Seiten, von denen die hintere mit rührender Bitte, die andre, im nächsten Vorgrunde auf die Kniee niedergeworfen, mit leidenschaftlichem Ungestüm auf das Leiden aufmerksam macht. Alle rufend, bittend, flehend, die Arme nach Hülfe ausstreckend. Bei den Jüngern, die in verschiedenen Gruppen zusammengeordnet sind, wechselt Staunen, Entsetzen und Mitgefühl in den mannigfachsten Graden. Einer, dessen zartes, jugendliches Antlitz die innigste Theilnahme ausdrückt, wendet sich zu dem unglücklichen Vater, das eigne Unvermögen zur Hülfe deutlich bezeichnend; ein andrer neben ihm, weist nach oben empor, noch ein andrer wiederholt diese Geberde. Der obere Theil des Bildes wird durch eine Anhöhe (zur Bezeichnung des Berges Tabor) gebildet; dort liegen die drei Jünger, die Christus mit hinaufnahm, von dem göttlichen Lichte geblendet; und über ihnen, von wunderbarer Glorie umflossen, schwebt der Heiland in ruhiger Seligkeit, Moses und Elias zu seinen Seiten, wie durch magnetische Kraft zu ihm hingezogen. — Die Doppelhandlung des Bildes, an welcher nüchterne Kritiker Anstoss genommen, erklärt sich historisch zur Genüge, sofern eben jene Begebenheit mit dem besessenen Knaben in der Abwesenheit Christi vorging; aber sie erklärt sich noch ungleich bedeutender, wenn wir den tieferen allgemeingültigen Inhalt des Bildes berücksich-

tigen. Dann haben wir nicht erst nöthig, die Bücher des neuen Testamentes zur Entwickelung der Thatsachen nachzuschlagen; dann stellt uns der untere Theil die Noth und den Jammer des irdischen Lebens, das Walten dämonischer Mächte, die eigne Unmächtigkeit auch der Gläubigen und die Weisung nach oben dar; dann erblicken wir oben, im Glanze göttlicher Wonnen und unberührt von dem Leiden der Tiefe, den Quell des Trostes und der Erlösung vom Uebel. Dann werden auch jene künstlerischen Freiheiten, an denen ebenfalls schon manch ein kümmerlich befangenes Auge Anstoss nahm, — die niedrige Erderhöhung statt eines Berges, der veränderte Augenpunkt für die oberen Gruppen (so dass diese nicht in der Verkürzung von unten, sondern in vollkommener Entwickelung der Formen, wie eine Vision gesehen werden) — die Motive neuer und eigenthümlicher Schönheiten. — Eins jedoch scheint diesem Werke zu mangeln; es ist (wenn ich anders mein Gefühl vor dem Bilde in deutliche Worte zu übersetzen vermag) jene mehr unbefangene, reinere Schönheit, jene künstlerische Gemessenheit und Einfalt in der Führung der Linien (vornehmlich bei der Gewandung), welche unmittelbar auf das Gemüth des Beschauers wirken. Die Wirkung des Bildes geht einerseits mehr auf den äusseren Sinn, andrerseits mehr auf den Geist des Beschauers, während der Theil unsers Ich, den wir Seele nennen, nicht seine volle Befriedigung findet. In diesem Betracht leitet das Bild bereits zu den späteren Perioden der Kunst hinüber. Doch soll diese Bemerkung eben nur angedeutet sein. Wo trotzdem so Grossartiges, Tiefsinniges, Beispielloses geleistet wurde, — ich habe nur die allgemeinsten Umrisse geben können, — da ziemt sich's, in Demuth das Haupt zu beugen.

Nur um es nicht zu übergehen, möge hier noch ein Bild genannt werden, dessen Ausführung Rafael bereits in seiner Jugend (1505) übernommen hatte, welcher Verpflichtung aber erst seine Erben, Giulio Romano und Francesco Penni nachkamen. Es ist die Krönung Mariä, die für das Kloster S. Maria di Monte Luce in Perugia gemalt wurde, gegenwärtig in der Galerie des Vaticans. Zu dem oberen Theil 11.

des Bildes, welcher Christus und Maria, auf Wolken thronend, darstellt, hat Rafael wohl den Entwurf, ja vielleicht die Aufzeichnung geliefert; man schreibt diese Hälfte des Bildes, die kräftig gemalt ist, zwei herrliche blumenstreuende Engelgestalten enthält, und wenigstens in der Gestalt der Maria ein schönes, andächtiges Weib darstellt, dem Giulio Romano zu. Die untere, von Fr. Penni ausgeführte Hälfte, wo die Apostel um das offene Grab der Jungfrau versammelt sind, ist unsäglich schwach und fade, in der Composition, wie in der Ausführung.

12. Von dem heil. Lucas der die Madonna malt, jetzt in der Academie di S. Luca zu Rom, ist höchstens der Kopf des Heiligen von Rafael; seine eigne Gestalt, die dem Maler aufmerksam zusieht, hätte er wohl auf einem Bilde dieser Art nicht angebracht. Die Madonna und alles Uebrige ist theils ganz tüchtig, theils aber mittelmässig ausgeführt.

§. 185. Wir gehen nunmehr zu den Bildnissen über, deren Rafael in der Periode seiner Meisterschaft ebenfalls eine grosse Menge ausgeführt hat, und deren Hauptvorzug, ähnlich wie bereits in den Portraits seiner früheren Periode, in der Naivetät der Auffassung und in charaktervoller Darstellung beruht, womit sich aber hier (und um so mehr, als in den wesentlichen Theilen des Portraits keine Schülerhülfe angewandt werden konnte) die gediegenste und würdigste Ausführung vereinigt. Auf der Höhe seiner Ausbildung als Historienmaler ist Rafael auch als Portraitmaler am grössten; seine Bildnisse werden Historienbilder durch den grossen und reinen Ausdruck selbst minder bedeutender Charaktere. Die interessantesten sind folgende:

1. Das Bildniss des Bindo Altoviti (fälschlich für Rafael's eigenes Portrait*) gehalten), in der Galerie zu München befindlich (früher im Hause Altoviti zu Rom). Der etwa

---

*) Für das Bild Rafael's hält es Rumohr, Ital. Forsch. III., S. 109 u. f., ebendaselbst S. VIII. u. f. — Den Gegenbeweis, welcher wohl genügend heissen kann, liefert Passavant, I., S. 185 und II., S. 143.

22jährige Jüngling, mit schwarzem Barett und langem blondem Haar, blickt über die Schulter zum Beschauer hinaus und legt die Hand auf die Brust. Es ist ein italienisch glühendes Gesicht, voll schöner Sinnlichkeit, in die aber zugleich ein leiser melancholischer Zug und eine gewisse Schärfe des Ausdruckes hineinspielt. Die Malerei des Bildes ist weich und mit dunklen Schatten.

La Fornarina (d. h. die Bäckerin, ein Name, welcher nicht über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaufreicht), Rafael's Geliebte. Wie die Geschichte dieses Weibes, dem Rafael bis an seinen Tod zugethan war, dunkel ist, so ist man auch über ihre Bildnisse nicht ganz im Klaren. In der Tribune der Uffizien zu Florenz wird das (mit dem Datum 1512 bezeichnete) Brustbild eines schönen Weibes, welches mit der rechten Hand den Pelzbesatz ihres Mantels fasst, für das ihrige ausgegeben*). Die Formen sind sehr edel und rein, die Malerei äusserst zart, der venetianischen Technik verwandt; Hand und Arm reizend. Eigenthümlich sind die mit Gold aufgesetzten Verzierungen und die Goldlichter im Haar. Das Bild ist zwar so viel als unzweifelhaft von Rafael's Hand, kann aber nicht wohl die Fornarina darstellen. Wenigstens hat es nicht sonderliche Aehnlichkeit mit dem zweiten Bilde der Fornarina, welches im Pallaste Barberini zu Rom befindlich ist, auf dem Armbande den Namen Rafael's trägt und dessen Aechtheit (namentlich in Bezug auf den Gegenstand) nicht zu bezweifeln sein dürfte. Hier sitzt das Weib bis auf den Gürtel nackt, mit den Händen das leichte Gewand an sich drückend, einen Shawl um die Haare geschlungen. Die Malerei dieses Bildes ist schön, weich und, bei strengen Linien, zart; die Formen fein und nicht ohne Reiz, aber zugleich auch nicht ohne das Gepräge sinnlicher

2.

3.

---

*) Passavant (I. 184) vermuthet, es stelle die Improvisatorin Beatrice von Ferrara dar, wozu das ideale Costüm und der goldene, grün emaillirte Kranz im Haare wohl passen würden. — Nach Missirini (bei Longhena, S. 390) wäre das Bild nach Michelangelo von Sebastian del Piombo gemalt und stellte die berühmte Vittoria Colonna, Marchesana von Pescara, Michelangelo's Freundin, dar.

Bedürftigkeit. Die Augen sind gross, voll dunklen, lodernden Feuers; sie gemahnen den Beschauer wie ein Zeugniss schönerer Tage. Von diesem Bilde sind einige Wiederholungen aus der Schule Rafael's in römischen Galerieen vorhanden.

4. — Ein bekleidetes weibliches Portrait aus Rafael's späterer Zeit, im Pallast Pitti, welches möglicher Weise dieselbe Person, aber in jugendlicherm Alter darstellt*) und zur sixtinischen Madonna als Modell gedient haben könnte, ist von höherm, wahrhaft bezauberndem Liebreiz und von echt römischer Haltung; doch scheint nur der Kopf und der helldamastne Aermel von Rafael's Hand zu sein. — Andre weibliche Portraits, welche den Namen der Fornarina führen, übergehe ich.

5. Papst Julius II., im Pallast Pitti zu Florenz, um 1512 gemalt. Der hohe Greis in violettem Oberkleide und langem weissem Gewande, ist hier nachsinnend, im Lehnstuhl sitzend, dargestellt. Tief unter der offen vortretenden Stirn liegen die kleinen scharfblickenden Augen, ruhig, aber voll unerloschener Kraft. Die Nase ist stolz römisch, der Mund scharf zugekniffen, alle Züge noch in lebendiger elastischer Spannung; das Ganze höchst meisterhaft ausgeführt. —

6. Mehrere Wiederholungen; ein vortreffliches, aber in manchen Dingen minder freies Exemplar in den Uffizien zeigt den Papst in rothem Kleide. Eine gute Copie im Museum von Berlin, eine andere in Leight Court.

7. Papst Leo X., mit den Cardinälen Medici und de' Rossi, in der Galerie Pitti zu Florenz, um 1518 gemalt. Der Papst sitzt gemächlich am Tische, das aufgeschlagene Brevier vor ihm; die Cardinäle hinterwärts zu beiden Seiten. Ausserordentliche Charakteristik der drei verschiedenen Köpfe, täuschende Naturwahrheit in den Nebendingen und meisterliche Sicherheit in Beherrschung des allgemeinen Tones sind die wesentlichen Vorzüge dieses Bildes, welches für alle Bildniss-

---

*) Womit indess Passavant's Vermuthung nicht übereinstimmen würde, dass das barberinische Bild, welches die Fornarina älter darstellt, schon um 1509 gemalt sei.

malerei ein ewiges Muster freier und lebensvoller Auffassung bleiben wird. — Eine ausgezeichnete Copie von Andrea del Sarto im Museum zu Neapel.

Der Violinspieler, in der Galerie Sciarra zu Rom. Ein Jüngling, der einen Violinbogen und einen Lorbeerzweig in der Hand hält, und über die Schulter den Beschauer anblickt. Das Gesicht von geistreich decidirtem Ausdrucke, kräftig und sinnlich streng. Die Malerei vortrefflich. Mit dem Datum 1518 bezeichnet. 8.

Johanna von Aragonien. Dies Bildniss ist in einer namhaften Anzahl von Exemplaren vorhanden, als deren vorzüglichstes das in der Sammlung des Baron von Speck-Sternburg zu Leipzig (früher in der gräfl. Fries'schen Galerie zu Wien) gepriesen wird; ein anderes in der Galerie von Warwick-Castle in England, ein drittes im Pariser Museum. Letzteres wird, mit Ausnahme des Kopfes, dem Giulio Romano beigelegt, doch ist selbst der Kopf, wenn auch von Rafael's Hand, etwas unlebendig und von harten Umrissen. Eine Copie von einem Schüler des Leonardo da Vinci (fälschlich diesem Meister beigemessen) in der Galerie Doria zu Rom. Andre Wiederholungen an andren Orten. Es ist eine Dame in der Blüthe ihrer Schönheit, die in reichem, prächtig rothem Kostüme dem Beschauer gegenübersitzt; die Umrisse und Züge des Gesichtes sind von grosser Reinheit und Zartheit, die Haare blond und reich auf die Schultern fallend, die grossen, sammet-dunklen Augen auf den Beschauer gerichtet. Johanna war die Tochter Ferdinands von Aragonien, Herzogs von Montalto und Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo. Ihre Schönheit erwarb ihr den Beinamen der „göttlichen". Dreihundert Poeten haben sich bemüht, ihren Ruhm auf die Nachwelt zu bringen*). 9.

---

*) S. den Aufsatz von W. Gerhard im Tüb. Kunstblatt: „Johanna von Arragonien". 1833, No. 15, 16. — Nach der nicht ganz freudigen Behandlungsweise des Kopfes in dem Pariser Exemplar und der zugleich ein wenig herben Individualisirung, welche demselben eigenthümlich ist, scheint Rafael nicht zu den unbedingten Verehrern der hochgefeierten Schönheit gehört zu haben.

Zu Rafael's geistreichsten Portraits gehören ferner noch:
10. Cardinal Giulio de' Medici, derselbe Kopf und in derselben Wendung, wie in dem obengenannten Portrait Leo's X.,
11. ohne Zweifel die Studie zu jenem; — Graf Castiglione (um 1515); edel, ritterlich, würdig, voll Feuer und lebendigen
12. Ausdruckes; — ein Jüngling, der das Haupt in liebenswürdigster Nachlässigkeit auf die Hand stützt*); alle drei im
13. Pariser Museum befindlich. — Ferner: Cardinal Bibiena, auf dem Tische vor sich schreibend, ernst und nachdenklich
14. in die Höhe blickend**); — Fedra Inghirami, Sekretair des Conclave's der Cardinäle, beide in der Galerie Pitti zu Florenz; das letztere sehr merkwürdig durch die Art und Weise, wie Rafael aus einem fetten, schielenden Mann in feuerrothem Kleide ein höchst anziehendes Charakterbild zu
15. schaffen vermochte. — Francesco Penni, Rafael's Schüler, in der Gemäldesammlung des Königs von Holland im Haag. — Doch dürften verschiedene von den Portraits, die Rafael's Namen führen, nur in untergeordnetem Grade zu dieser Benennung berechtigt sein, manche auch wohl einer wesentlich verschiedenen Richtung angehören. Dahin sind zu rechnen:
16. das Bildniss des Dichters Tibaldeo, im Besitz des Herrn M. Scarpa in La Motta (zwischen Treviso und Udine); —
17. F. Carondelet, Archidiakonus von Bitunto, im Besitz des Herzogs von Grafton zu London; — das unter dem falschen
18. Namen „Rafael und sein Fechtmeister“ bekannte Bild im Museum von Paris, welches neuerlich dem Sebastian del Piombo beigelegt wurde; — die beiden Rechtsgelehrten
19. Bartolo und Baldo (richtiger: die Schriftsteller A. Navagero und A. Beazzano), in der Galerie Doria zu Rom, treffliche Köpfe, fast in venetianischer Art gemalt, aber theil-
20. weise sicher von Rafael. U. s. w. — In der Galerie Borghese

---

*) Passavant II., 88, setzt dieses Bild schon in die florentinische Epoche, was wir mit der vollendeten Freiheit der Auffassung nicht zu vereinigen wissen.

**) Ein etwas jüngeres Portrait desselben Cardinals befindet sich im Museum von Madrid und wird dort als Bildniss Granvella's bezeichnet.

zu Rom wird dem Rafael ein sehr interessantes vorgebl. Bildniss des Cesare Borgia zugeschrieben, welches jedoch weder von Rafael ist noch den genannten Fürsten vorstellt*).

§. 186. Wenn die bisher betrachteten Werke Rafael's, mit Ausnahme der eben angeführten Portraits, grösstentheils nur Darstellungen aus der Geschichte enthielten, so sind endlich noch einige hinzuzufügen, in welchen die Mythengeschichte des classischen Alterthums behandelt ist. Rafael erfasste diese Stoffe nicht, wie es wohl heutigen Tages geschieht, in unerspriesslicher gelehrter Weise; er bestrebte sich nicht, die dem Alterthum eigenthümliche Denk- und Gefühlsweise, die unsrer modernen Anschauung doch fremd bleibt, in Darstellungen der Art zu reproduciren; er betrachtete dieselben vornehmlich nur als heitere Spiele der Phantasie, welche zu freien und anmuthigen Gestaltungen und zur gefälligen Ausschmückung festlicher Räume Anlass gaben. So zeigt sich denn vornehmlich wiederum in diesen Darstellungen das eigenthümliche Schönheitsgefühl des Künstlers, welches hier in vollkommenster Freiheit walten konnte.

Schon in den kleineren, mehr untergeordneten Darstellungen, welche unter den Dekorationen der vaticanischen Logen vorkommen, zeigt sich diese Richtung. Ungleich bedeutender tritt dieselbe in einigen grösseren Werken auf, vornehmlich in den Frescomalereien, womit er die römische Villa des Agostino Chigi (eines reichen Kunstfreundes jener Zeit, in dessen Auftrag Rafael auch die Sibyllen in der Kirche della pace gemalt hatte) seit 1518 ausschmückte. Diese Villa ist in Trastevere gelegen und führt gegenwärtig, nach den späteren Besitzern aus dem Hause Farnese, den Namen der Farnesina. Am Gewölbe einer grossen, gegen den Garten gerichteten Halle stellte Rafael hier Scenen in 1.

*) Das Portrait eines ältlichen Mannes aus der Gräfl. Wallmodenschen Galerie, später beim Oberbaurath Hausmann in Hannover, wird von Waagen (Kunstblatt 1847, S. 375) für ein Werk aus Rafael's florentinischer Epoche gehalten.

Bezug auf die Geschichte der Psyche dar. Zwei grosse figurenreiche Darstellungen an dem mittleren flachen Theile der Decke: das Gericht der Götter, welches den Streit zwischen Venus und Amor über die Psyche entscheidet, und die Vermählung des Amor mit der Psyche in festlicher Götterversammlung. In den Stichkappen des Gewölbes Amorinen mit den Attributen der Götter, welche der Macht der Liebe gehuldigt haben. An den Dreieckfeldern, zwischen diesen Stichkappen, verschiedene Gruppen in Bezug auf die einzelnen Momente der Fabel. Letztere vornehmlich sind von ausgezeichneter Schönheit und geben Beispiele der geschmackvollsten Raumausfüllung. Das Bild der drei Grazien, jenes wo Amor bittend vor Jupiter steht, ein drittes wo Psyche von Amorinen emporgetragen wird, u. a. m. sind überaus reizvoll und anmuthig*). — Grämliche Kritiker haben diese Darstellungen wohl als gemein sinnlich gescholten; es herrscht in ihnen aber durchaus derselbe Adel, der überall in Rafael's Werken ersichtlich ist; christlich religiöse Gefühle konnten natürlich nicht darin angebracht werden, wohl aber sind sie mit der reinsten Naivetät aufgefasst, welche stets das Zeugniss wahrer Sittlichkeit ist und daran nur ein befangener Sinn Anstoss nehmen kann. In der Ausführung erkennt man freilich weniger Rafael's feineres Gefühl; der grösste Theil dieser Darstellungen wurde nach seinen Cartons von seinen Schülern (vornehmlich Giulio Romano) gemalt. Zudem hatten die Bilder sehr gelitten und mussten bei ihrer Wiederherstellung durch Carlo Maratta stark überarbeitet werden. Die vordere der drei Grazien in der obengenannten Gruppe scheint von Rafael's eigner Hand.

2. In derselben Villa, in einem an jene Halle anstossenden

---

*) Von den beiden grossen Deckenbildern, der Götterversammlung und Amors Hochzeitmahl, existiren noch zwei herrliche, beinahe sechs Fuss lange Zeichnungen, leicht colorirt, welche bei theilweise sehr flüchtiger, ja bloss andeutender Ausführung doch an Leichtigkeit und Adel der Auffassung die Fresken so weit übertreffen, dass ich sie für Rafael's Originalentwürfe halten muss. Sie waren im Jahre 1846 käuflich. — B.

Saale, befindet sich noch ein Frescogemälde aus etwas früherer Zeit, vom Jahre 1514, welches zum grössten Theil von Rafael's eigner Hand herrührt und somit in der Ausführung ungleich höher steht, als die eben genannten Malereien. Das Bild ist unter dem Namen der Galathea bekannt. Es stellt die Göttin des Meeres dar, wie sie in ihrem Muschelwagen über die Fluthen fährt; Tritonen und Nymphen, die sich in leidenschaftlicher Lust umschlingen, um sie her; Pfeil-schiessende Amorinen, wie eine Engelglorie, in der Luft. Dies Bild athmet die höchste Süssigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens, Alles lebt, fühlt, vibrirt, dem Genusse hingegeben. Und wiederum tritt auch hier dem Beschauer die hohe Reinheit, welche das Eigenthum der wahren Schönheit ist, entgegen, und um so mehr, als überall (mit Ausnahme der Gruppe zur Rechten der Göttin) die eine lautere Hand des Meisters den Pinsel geführt hat.

3\. Noch ist eine bedeutende Reihe älterer Kupferstiche (von Schülern des Marc-Anton) bekannt, welche die Geschichte der Psyche, abweichend von jenen Fresken, darstellen und ebenfalls dem Rafael zugeschrieben werden. Vasari nennt jedoch als deren Verfertiger den Niederländer Michael Coxcie, der eine Zeitlang in Rafael's Schule arbeitete. Wenn diese Blätter im Allgemeinen freilich nicht Rafael's Kunstverdiensten entsprechen, so sind doch einzelne und sogar die Mehrzahl der darin vorkommenden Gruppen von solcher Schönheit, dass man gleichwohl vermuthen darf, dass der Schüler hie und da Zeichnungen des Meisters zu seiner Arbeit benutzt habe.

4\. Andere höchst reizvolle Darstellungen mythischer Gegenstände finden sich, leider sehr zerstört, in dem fälschlich sogenannten „ritiro di Giulio II.“, dem Badezimmer des Cardinals Bibiena, im vaticanischen Pallast, über Rafael's Logen. An den Wänden sieht man, in eine herrliche Gesammtdecoration eingefasst, sieben kleine Bilder, welche nebst den wenigen erhaltenen Resten an der Decke, das Walten und die Herrschaft der Liebe unter den Göttern darstellen. Sie sind grossentheils von Rafael erfunden und von seinen

besten Schülern ausgeführt. Von höchstem, unbefangenstem Reiz ist z B. die Geburt der Venus, dann Venus und Amor auf Delphinen dahingleitend, und Venus, die dem Amor ihre Wunde klagt; die übrigen sind meist von Giulio's Erfindung. An der Decke sieht man unter andern Amor, in schalkhaftem Ringkampf den Pan besiegend; sechs Amorine als Sieger, in den mannigfaltigsten heitersten Geberden, auf schwarzem Grunde gemalt, befinden sich unterhalb der Hauptbilder an
5. den Wänden. — Wiederholungen der letztern, wahrscheinlich ohne Rafael's Betheiligung entstanden, sind die Fresken in einer, in den Ruinen der ehemaligen Kaiserpalläste gelegenen Villa, welche unter dem Namen der Villa Spada bekannt ist. (Nach ihren seitherigen Besitzern auch Villa Santini,
6. Magnani, Mills u. s. w. genannt.) — Noch andere mythologische Fresken enthielt die sogenannte Villa Rafael's (auch Villa Olgiati oder Nelli) in den Gärten der Villa Borghese; neuerlich sind die drei Hauptbilder ausgesägt und nach dem Pallast Borghese gebracht worden. Nach einer vortrefflichen Composition Rafael's ist die Hochzeit Alexanders mit Roxane, wahrscheinlich von Perin del Vaga ausgeführt; dagegen ist die Hochzeit des Vertumnus mit der Pomona von der Erfindung eines Schülers. Das dritte Bild ist die Nachahmung einer meisterhaften Composition Michelangelo's; nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre Pfeile geschützten Herme, indess Amor auf der Seite schlummert.

§. 187. Ueberblicken wir noch einmal die Fülle der Werke der Malerei, welche Rafael geschaffen, lassen wir dabei nicht ausser Acht, dass er seit der Mitte des Jahres 1514 den Bau der Peterskirche nach eigenthümlichen Plane leitete und auch verschiedene andre Bauwerke auszuführen hatte; dass er in den spätern Jahren mit Aufgrabung der altrömischen Monumente und mit dem Entwurf einer Restauration des alten Roms eifrigst beschäftigt war, dass er selbst nicht unterliess, Versuche in der Bildhauerkunst zu machen, und dass er endlich bereits in seinem 37. Jahre gestorben ist,

so werden wir mit höchster Bewunderung über die unversiegliche Schöpfungskraft dieses Meisters erfüllt, welche sich bei keinem andern in gleicher Höhe der Vollkommenheit zu erhalten vermochte; stehen ihm andre Meister in einzelnen, vielleicht einem grossen Theil ihrer Werke würdig zur Seite, so hatten sie doch gemeinhin nicht die Kraft, fortwährend in gleicher Vortrefflichkeit fortzuarbeiten. In dieser Beziehung ist Rafael unbedingt als der ausgezeichnetste der neueren Künstler zu bezeichnen. Und wenn auch bei ihm einzelne minder vollkommene Werke, einzelne Hinneigungen zu einer flacheren Manier gefunden werden, so zeigt dies eben nur, dass er trotz seiner Grösse das Loos aller Menschen getheilt hat.

Rafael starb nach einem kurzen und heftigen Fieberanfalle; seine zarte Constitution, welche durch die unaufhörliche geistige und körperliche Thätigkeit zur höchsten Reizbarkeit gestimmt sein musste, vermochte der Wuth der Krankheit keinen Widerstand zu leisten. Unnennbar war der Schmerz, welcher ganz Rom, Hohe und Niedere, den Papst und seinen Hof, die Freunde und Schüler des Künstlers erfüllte. „Ich kann es mir nicht denken, dass ich in Rom bin", schrieb Graf Castiglione, „da mein armer Rafael nicht mehr da ist." Man bewunderte seine Werke mit religiöser Ehrfurcht, als wenn sich Gott, so wie ehemals durch die Propheten, jetzt durch Rafael habe offenbaren wollen. Die entseelten Ueberreste wurden auf einem prächtigen Katafalk, sein letztes Werk, die Transfiguration über seinem Haupte, öffentlich ausgestellt und sodann im Pantheon beigesetzt. Sie ruhen unter dem Altar, welchen eine Statue der heiligen Jungfrau, ein Weihgeschenk Rafael's schmückt. Da sich neuerdings Zweifel über die Stelle erhoben hatten, so wurden im Jahre 1833 Nachgrabungen im Pantheon angestellt und Rafael's Gebeine, in deutlichster Uebereinstimmung mit Vasari's Beschreibung der Beisetzung, aufgefunden; am 18. October desselben Jahres wurden sie abermals unter grosser Feierlichkeit an derselben Stelle bestattet.

Fünftes Capitel.

Schüler und Nachfolger Rafael's*).

§. 188. Rafael beschäftigte, wie ich bereits bemerkt habe, bei seinen Arbeiten eine grosse Menge von Schülern und Gesellen, die sich den Styl des Meisters anzueignen strebten und denselben, wie sie fast aus ganz Italien zusammengeströmt waren, nach dem Tode des Meisters weit umher verbreiteten. (Besondere Veranlassung hiezu gab die Eroberung und Plünderung Roms im Jahre 1527 durch die Truppen Carls V.) Doch war es mit dieser Aneignung von Rafael's Styl eine bedenkliche Sache; denn da derselbe vornehmlich in dem eigenthümlichen Schönheitsgefühle, in der eigenthümlichen Grazie des Meisters begründet war, so verleitete dies, zunächst nur die schönen äusseren Formen in den Werken des Meisters aufzufassen und nachzuahmen, als ob mit denselben zugleich auch der edle Geist und das reine Gefühl, davon jene Formen der Ausdruck sind, auf die Nachahmung übergehen müsse. Die Werke von Rafael's Schülern haben somit der Mehrzahl nach etwas kalt Abgemessenes und Nüchternes; nur in einzelnen Ausnahmen zeigt sich ein lebendiger selbstschöpferischer Geist. Sie gewähren im Ganzen nicht den erfreulichen Anblick, wie etwa die Schule des Leonardo oder wie die der Venetianer, von denen ich bald sprechen werde.

Der berühmteste unter Rafael's Schülern ist Giulio Pippi, genannt: Giulio Romano (geboren etwa 1492, gestorben 1546). Giulio war ein Künstler von rüstigem, lebendig bewegtem, keckem Geiste, begabt mit einer Leichtigkeit der Hand, welche den kühnen und rastlosen Bildern seiner Phantasie überall Leben und Dasein zu geben wusste. So lange er unter Rafael arbeitete, ahmte er nicht nur dessen Behandlungsweise bis zur Täuschung nach, sondern auch seine

---

*) Auch für diesen Abschnitt ist das Werk von Passavant (I, S. 331 u. ff. und 370 u. ff.) zu vergleichen.

Erfindungen tragen wesentlich ein rafaelisches Gepräge, indem er, soviel es seiner Individualität möglich war, selbst auf das Gemüthliche, Bezugreiche seines Meisters einging. Doch war es unter den durch Rafael eröffneten Bahnen besonders das Gebiet der Antike, dem er sich nicht nur in der Wahl seiner Gegenstände am liebsten zuwandte, sondern dessen Formen und Darstellungsweise er sich auch vorzugsweise zu eigen machte. Aber ihm fehlte ausser der Tiefe auch die Grazie und die Keuschheit seines Meisters; als des letzteren Tod den Zügel von ihm genommen hatte, begann nach und nach der eigne ungestüme Drang zu erwachen; und nachdem er sich später aus dem schützenden Bereiche Roms, wo der classische Genius ihm mahnend gegenüberstand, befreit hatte, zeigte er sich bald in einer Wildheit, selbst Rohheit, die nur noch in den allgemeinsten Bezügen der äusseren Form den Schüler Rafael's erkennen lässt.

Seiner Theilnahme an den Werken Rafael's ist im Vorigen vielfach gedacht worden. Etwa in dieselbe Zeit, in welcher er den Saal des Constantin im Vatican nach Rafael's Zeichnungen ausführte, gehören einige zu Rom befindliche Frescomalereien mythischen Inhalts, die von seiner Hand herrühren: die Gemälde, mit denen er die von ihm erbaute 1. Villa Lante ausschmückte*), — Scenen der römischen Geschichte, die sich auf den Janiculus beziehen, in kleinen, zum Theil derb humoristischen Bildern; — sodann ein grosser 2. Fries**) in einem der oberen Säle der Farnesina (den man ihm wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit zuschreibt), beides tüchtige und gediegene Werke, wenn auch sie bereits mehr durch Kraft und Leben, als durch Anmuth und Zartheit ausgezeichnet. Auch einzelne heitere Malereien, welche 3. noch in der Villa Madama erhalten sind, gehören hieher. — Bedeutender indess ist ein Altargemälde, welches Giulio 4.

---

*) *Peintures de la Villa Lante de l'invention de Jules Romain rec. par les frères Piranesi, dess. par Th. Piroli.*

**) *Il Fregio di Giulio Romano dip. nella Farnesina dis. ed inc. da B. Pinelli. Roma,* 1813.

unmittelbar nach Rafael's Tode für S. Stefano zu Genua (woselbst es sich noch befindet) ausführte*). Es ist das Martyrthum des heil. Stephan. Der Heilige erscheint in der Mitte des Bildes und weit vorausgestellt, jugendlich, schön, siegend über das äussere Leiden, hell durch ein nur über ihn hereinbrechendes himmlisches Licht beleuchtet; ihm näher sitzt der Befehlshaber; die weiter in den Grund gesetzten römischen Soldaten werfen aus einiger Entfernung, zielen und folgen dem Wurfe mit dem Blicke, wodurch diese Handlung Thätigkeit und Wahrheit erhält, ohne doch als das Hauptmoment zu erscheinen, welches in der Figur des Heiligen und in deren vortrefflichem Ausdrucke enthalten und ausgesprochen ist. — An dies Bild reiht sich in gleicher Vortrefflichkeit und jedenfalls auch aus der ersten Zeit von Giulio's Selbständigkeit eine heilige Familie in der Dresdner Galerie, wo die Mutter das Kind, um es zu waschen, in der Wanne stehend hält und der kleine Johannes das Wasser scherzend hineingiesst; es ist ein Bild voll kecker Lust, schön gezeichnet und tüchtig gemalt. Man hat die Composition dem Rafael zuschreiben wollen; sie ist aber, trotz ihrer Vortrefflichkeit, dem milderen Sinne dieses Meisters nicht entsprechend. — Auch das prachtvolle Bild des Hochaltars in S. Maria dell' Anima zu Rom, Madonna auf dem Throne mit Heiligen und Engeln, umgeben von reicher Architektur, gehört in diese bessere Zeit. Dasselbe ist ursprünglich für die augsburgische Familie der Fugger gemalt.

5.

6.

Vier Jahre nach Rafael's Tode ward Giulio nach Mantua berufen, in welcher Stadt er als Architekt und als Maler eine ungemeine Thätigkeit entwickelte. Er führte hier eine Menge von Pallästen und Kirchen auf, leitete deren reiche Dekorationen (im Style von Rafael's Logen) und schmückte sie mit grossen Frescomalereien; auch er versammelte zu diesem Zweck eine grosse Anzahl von Schülern um sich, welche

*) Vergl. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 304. — Der sehr verdorbene Carton soll sich in der Gemäldesammlung des Capitols zu Rom befinden, ist aber nicht aufgestellt.

Theil an der Ausführung seiner Werke haben. Zu seinen 7. ersten Arbeiten gehören vornehmlich, wie es scheint, die Malereien in dem älteren herzoglichen Pallaste in der Stadt, die leider mannigfach in späteren Kriegsstürmen gelitten haben. Sehr schöne Werke findet man hier in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della scalcheria (Haushofmeisterei), wo er in den Lünetten des Zimmers die Jagd der Diana mit höchst anmuthigen und wahrhaft schönen Figuren darstellte; auch in diesen gewahrt man noch einen Nachklang von Rafael's reizvoller Naivetät. Einen oberen grösseren 8. Saal des Pallastes füllte Giulio mit Fresken aus der Geschichte des trojanischen Krieges, die schon bedeutend gegen die eben genannten Arbeiten zurückstehen und in denen Nüchternheit des Geistes und Manier des Ausdruckes bereits vorherrschen. — Noch weiter entfernte Giulio sich von dem 9. Adel seines hohen Meisters in den zahlreichen Wandgemälden, mit welchen er den von ihm erbauten Pallast del Te (ausserhalb Mantua's gelegen) ausschmückte. Besonders sind hier zwei Zimmer durch die Fülle der Malereien ausgezeichnet. In dem einen stellte er den Sturz der Giganten*) dar, worin man ihn sehr unpassender Weise mit dem Michelangelo verglichen hat. Das Zimmer hat eine backofenartige Form, so dass alle scharfen Ecken und Winkel durch sanftere Uebergänge vermittelt sind. An der gewölbten Decke blickt man empor in den Tempel der Götter, welche umher, am Rande der Decke versammelt sind. In den Pendentifs sind Windgötter dargestellt; an den Wänden die unter Felsen und Architekturen zerschmetterten Riesen, die freilich ungeschlacht gross, aber ohne wirkliche Kraft gemalt sind. Das andre Zimmer stellt Geschichten der Psyche und andre Liebesgeschichten der Götter dar; hier sieht man, neben wenigen

---

*) *Giove che fulmina li Giganti rappresentato in pitture da Giulio Romano ecc. dis. et int. da Pietro Santi Bartoli. Roma.* Die Ausführung dieses Zimmers hatte er dem Rinaldo Mantovano überlassen. Dass dieser nicht der Erfinder sei, wie behauptet wurde, beweist Gaye im Kunstbl. 1838, No. 71 u. f. Vgl. Carteggio, II, S. 257 u. f.

anmuthigeren Gruppen eine fast vollkommene Gleichgültigkeit gegen schöne edle Form und reine Farbe (was nicht allein die Schuld der ausführenden Schülerhände sein kann), und eine Gemeinheit der Auffassung, die in einzelnen Darstellungen (das Bild der Olympia!) in der That nicht weiter getrieben werden kann.

Von Staffeleibildern Giulio's ist nicht Vieles vorhanden. Ausser den oben erwähnten Bildern seiner frühern Zeit sind
10. vornehmlich einige schöne grosse Bilder mythischen Inhalts (ehemals in der Galerie Manfrini zu Venedig) zu erwähnen, die zwar in der Gesammtauffassung wiederum etwas Nüchternes, im Einzelnen aber vielfach anmuthige Züge enthalten.
11. — In der Sakristei von S. Peter zu Rom findet sich eine Madonna, Halbfigur, mit den beiden Kindern, welche zu sei-
12. nen frühern, sorgfältigern Werken gehört; schon manierirter ist die Geisselung Christi in der Sakristei von S. Prassede in Rom, eine Gruppe von drei fast nackten Gestalten in ziegel-
13. rothem Fleischton. — Im Louvre ist Giulio durch mehrere sehr bezeichnende Werke repräsentirt: eine tüchtig gemalte Maria mit den beiden Kindern; das höchst energische Portrait des Künstlers; eine treffliche Darstellung des Triumphes des Vespasian und Titus; endlich eine grosse, figurenreiche Beschneidung Christi, in welcher die entschlossene Praxis des
14. Künstlers bereits in arge Manier übergeht. — Zwei Madonnen, nach einem etwas robusten Modell, mit muthwillig ausschreitenden Christusknaben, in der Galerie Borghese zu Rom; eine ähnliche im Pallast Colonna, alle drei wohl aus früherer Zeit. — Mehrere, zumeist nicht sonderlich bedeutende Bilder
15. befinden sich in verschiedenen Sammlungen Englands; ein wichtiges bei Lord Northwick in London: die Erziehung Jupiters unter Nymphen und Corybanten, eine geistvolle, kühn poetisch aufgefasste Scene, in reicher Uferlandschaft, von fleissiger Ausführung und kraftvoller Färbung.

Die zahlreichen Schüler, welche Giulio in Mantua bildete, fuhren in der unerfreulichen Weise des Meisters fort, die sie im Einzelnen übertrieben, zuweilen indess auch durch Einfachheit und Naturwahrheit milderten. Unter den bedeu-

tendsten nenne ich: die Mantuaner Rinaldo und Fermo Guisoni; von letzterem namentlich eine tüchtige Kreuzigung in der Kirche S. Andrea zu Mantua. Sodann den Miniaturmaler Giulio Clovio aus Croatien, von dem unter andern ein sehr sauber ausgemaltes Messbuch (für den Cardinal Farnese gemalt) in der Bibliothek von Neapel befindlich ist. (Die zierliche Bronzearbeit des Deckels dieser Handschrift ist von Benvenuto Cellini.) Auch die spätern Miniaturen in einer urbinatischen Handschrift des Dante, jetzt in der vatican. Bibliothek, sind Clovio's Arbeit. Bei sehr vorzüglicher Ausführung stört hier die kleinliche, spielende Manier in den Allegorien. — Vornehmlich jedoch ist unter Giulio's Schülern der Bologneser Francesco Primaticcio (1490—1570), früher Schüler des Innocenzo da Imola und des Bagnacavallo, zu nennen, der besonders die mannigfachen Stuccaturen im Pallast del Te gearbeitet hat und nachmals von Franz I. nach Frankreich berufen wurde, wo er namentlich die künstlerischen Dekorationen des Schlosses von Fontainebleau (ähnlich wie Giulio die seinen zu Mantua, — im Allgemeinen auch in ähnlichem, nur mehr verwildertem Style —) leitete und vom Könige, zur Belohnung seiner Verdienste, zum Abte von St. Martin ernannt wurde*). Seine Figuren haben insgemein etwas Ueberschlankes und Geziertes. Unter den wenigen erhaltenen Staffeleibildern ist sein heimgekehrter Ulysses bei Penelope, jetzt im Castle Howard (Grafschaft Carlisle) zu erwähnen, edle Charaktere, mit fleissiger Ausführung, aber schwacher Färbung. — Primaticcio's Gehülfe und Nachfolger in Fontainebleau war Niccolò dell' Abbate, der sich ebenfalls dem Style der rafaelischen Schule anschliesst. In seiner Vaterstadt Modena, im Palazzo della

16. 17. 18. 19. 20. 21.

*) Das Hauptwerk des Primaticcio zu Fontainebleau, die Galerie des Ulysses, ist nicht mehr vorhanden. Bekannt sind die historischen Darstellungen dieser Galerie durch das Werk: *Les travaux d'Ulisse peints à Fontainebleau par le Primatice. Par Theodor van Thulden.* 1633. (58 Blätter, leicht und geistreich radirt.) — Ueber Primaticcio und Niccolò dell' Abbate, rücksichtlich ihrer Arbeiten in Fontainebleau vgl. Waagen, Paris, S. 24 u. f. und S. 49.

Commune, sieht man von ihm eine Reihe von Wandgemälden, worin dieser Styl in einfach edler, manierloser Weise befolgt 22. ist. Eine schöne Anbetung der Hirten, im Portico de Leoni 23. zu Bologna. Minder anziehend sind die Wandbilder, Geschichten der Aeneide darstellend, die Niccolò im Schlosse 24. von Scandiano malte*). Ein bedeutendes Altargemälde von ihm, die Enthauptung des heil. Paulus darstellend, befindet sich in der Galerie von Dresden; dies jedoch ist ein mehr manierirtes Bild, zugleich enthält es im Einzelnen Erinnerungen an Coreggio und somit an diejenige Schule, aus 25. welcher Niccolò ursprünglich hervorgegangen ist. Eine tüchtige Entführung der Proserpina, in reicher, phantastisch beleuchteter Landschaft beim Herzog von Sutherland in London (Staffordhouse).

§. 189. Ein zweiter Schüler Rafael's war der Florentiner Pierino Buonaccorsi, gen. Perino del Vaga (1500 bis 1547). Von diesem Künstler kommen verschiedentlich Madonnen und andre Gegenstände in den Gemäldesammlungen vor, welche sich mit grösserem oder geringerem Glück dem Rafael'schen Styl annähern, ohne jedoch dessen Tiefe und Schönheit erreichen zu können, während dem Maler allerdings eine bedeutende Leichtigkeit und Productionsgabe zu Gebote stand. Die schnelle Verwilderung des Styles ist hier noch auffallender als bei Giulio Romano. — Ausser den schon erwähnten Werken führte Perino unter Rafael's Aufsicht oder, wie es scheint, wenigstens nach dessen Zeich- 1. nungen die Bilder der Planetengottheiten im grossen Saale des Appartamento Borgia (im Vatican) aus. Nach der Plünderung Roms ging er nach Genua und führte dort die Deko- 2. rationen des Pallastes Doria in ähnlicher Weise, wie Giulio Romano die der mantuanischen Palläste, durch, indem er denselben ebenfalls auf's Reichste mit Ornamenten, Stuccaturen und Freskomalereien aus der antiken Mythe und Ge-

*) *L'Eneide di Virgilio dip. in Scandiano dal celebre pitt. Niccolò Abati, dis. dal Gius Guizzardi, inc. dal Ant. Gajani ecc. Modena*, 1821.

schichte ausschmückte. In späterer Zeit kehrte Perino nach Rom zurück und eröffnete dort eine grosse Werkstatt, aus der aber nur Handwerksmässiges hervorging. Ein zierliches kleines Bild, der Wettgesang der Musen und Pieriden auf 3. dem Parnass, befindet sich im Louvre; eine Geburt Christi 4. mit vier Heiligen, vom Jahre 1534, ehemals in der Galerie Fesch zu Rom, zeigt neben leichter, kräftiger Behandlung eine beträchtliche innere Leere und Schwäche; ein Portrait 5. des Cardinals Polus in der Sammlung des Grafen Spencer zu Althorp gehört dagegen, wie in dieser Schule die Bildnisse fast durchgängig, zu den vorzüglichern Leistungen. — Unter den zahlreichen Schülern, die Perino in Genua bildete, werden Lazzaro und Pantaleo Calvi rühmlich erwähnt.

Gianfrancesco Penni, genannt il Fattore, der Schwager des Perino, war nächst Giulio der vertrauteste Schüler Rafael's. Gemälde dieses Meisters findet man nicht häufig, indem er schon früh, acht Jahre nach Rafael, starb; das Museum von Neapel, woselbst er sich die letzte Zeit sei- 6. nes Lebens aufhielt, besitzt deren einige, welche einen schlichten, aber wenig tiefen Meister der römischen Schule erkennen 7. lassen. — Die untere Hälfte jener Krönung Mariä für Monte-Luce, welche er nach Rafael's Tode ausgeführt haben soll, ist mehr als mittelmässig; es sind seelenlose Züge, hastige Geberden, und kalte, unreine Farben. — Eine Caritas und 8. eine Spes, hübsche aber innerlich bedeutungslose Bilder, sind aus dem Pallast Borghese nach England gegangen. — In Neapel hinterliess Penni einen Schüler: Lionardo, gen. il 9. Pistoja, ebenfalls ein Toskaner von Geburt. Dieser Künstler scheint in seiner frühern Zeit durch den Einfluss der Werke des Leonardo da Vinci eine eigenthümliche Richtung empfangen zu haben, welche sich nachmals mit der römischen Weise verband. Eine Madonna mit dem Kinde, die sich von ihm im Berliner Museum befindet, ein nicht ganz verwerfliches Bild, giebt hiefür ein Beispiel.

Einer der ausgezeichnetsten unter Rafael's Schülern ist der wenig bekannte Andrea Sabbatini von Salerno (Andrea di Salerno, st. 1543), der in der älteren Schule von

Neapel (der der Donzelli, des Silvestro de' Buoni etc.) seine erste Bildung empfangen und sich darauf einige Zeit zu Rom bei Rafael aufgehalten hatte. Familienverhältnisse riefen ihn von dort sehr bald (im Jahre 1513) nach Neapel zurück und ungern nur entliess der Meister ein so bedeutendes Talent. Es scheint, als ob die kürzere Zeit seines Aufenthalts in Rom den Andrea vor der Verflachung geschützt habe, der fast alle übrigen Schüler Rafael's unterlegen sind; wenigstens tritt die mehr auf äusseren Schein berechnete Manier der römischen Schule erst in späteren Werken des Andrea hervor, als mannigfach andre Einwirkungen von Rom aus (— Penni ist schon genannt —) der neapolitanischen Kunst eine andre Richtung gaben. Ausserhalb kommen die Werke des Andrea fast nirgend vor. Das borbonische Museum hingegen, sowie die Kirchen von Neapel, enthalten deren eine
10. bedeutende Anzahl; ein grosses Altarbild im Dom von Salerno wird ihm ebenfalls zugeschrieben. — Seine früheren Arbeiten tragen noch ganz den Stempel der älteren neapolitanischen Schule; in einigen andern ist der Künstler dem Rafael, wie dieser in den Arbeiten seiner florentinischen
11. Jugendperiode erscheint, auffallend verwandt. Zu diesen gehören namentlich zwei vorzüglich schöne kleine Gemälde im Museum von Neapel mit Geschichten des heil. Placidus. Sodann finden sich mehrere Werke von trefflicher Vollendung, welche das Gepräge eines edlen, milden Sinnes tragen und sich durch schöne Linien der Zeichnung und eine zwar
12. leichte, aber warme Farbe auszeichnen. Das bedeutendste dieser Art ist eine Anbetung der Könige, ebenfalls in der Galerie des Museums von Neapel. Die Werke seiner späteren Zeit zeigen, wie gesagt, schon eine flachere Manier, aber auch sie enthalten noch mannigfach edlere Details, namentlich in den Köpfen. Diesen Werken seiner letzten Zeit entsprechen die Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger, unter denen sich Francesco Santafede und dessen Sohn
13. Fabrizio vortheilhaft auszeichnen. Von beiden sieht man ebenfalls in Neapel viele, zum Theil nicht unbedeutende Werke. Aehnlich auch verhält sich Gianbernardo Lama,

ein Zeitgenoss des Andrea, der gleich diesem aus der älteren Schule Neapels hervorgegangen war. Diese letztgenannten Maler, deren Styl man hauptsächlich in der Galerie der Studj verfolgen kann, haben bei mannigfach manierirter, aber sorgfältiger Ausführung eine innere stille Einfalt und anspruchlose Schönheit bewahrt, welche um die Mitte des XVI. Jahrhunderts wohl befremden mag.

Noch ein dritter Schüler Rafael's hat, neben Penni und Andrea di Salerno, bedeutenden Einfluss auf die Kunstübung Neapels ausgeübt. Dies ist der Lombarde Polidoro Caldara (Polidoro da Caravaggio), der ursprünglich Handlanger bei den Maurerarbeiten im Vatican war und erst spät ein hervorstechendes Talent für die Malerei entwickelte. Er soll in Gemeinschaft mit einem andern Künstler, dem Maturino aus Florenz, die Aussenseite vieler Palläste Roms mit allo sgraffitto ausgeführten Malereien geschmückt haben*). Es sind meist Friese mit Gegenständen aus der alten Mythe und Geschichte; das Wenige, was sich davon erhalten hat, so wie die vorhandenen Abbildungen und Entwürfe (z. B. eine schöne braun getuschte Frieszeichnung mit der Geschichte der Niobe im Pallast Corsini) lassen eine sehr entschiedene Aneignung des spätern rafaelischen Styles erkennen; mit grossartiger Freiheit ist das Studium der antiken Bildwerke hier auf die malerische Darstellung angewandt; die Manier, welcher die Schule Rafael's unterlag, tritt hier vor einer noch frischen Kraft zurück. Auch in den wenigen Staffeleibildern Polidoro's aus dieser Zeit, z. B. einer Scene aus dem Mythus der Psyche, im Louvre, ist noch ein schöner Nachklang rafaelischen Adels zu erkennen. Einen ganz andern Styl zeigen die spätern in Neapel und Messina ausgeführten

14.

15.

*) Beispiele in Kupferstichen: *Opere di Polidoro da Caravaggio, dis. et int. da Gio. Bapt. Galestruzzi. Roma* 1653. — Die Friese der Casa Gaddi gest. von Santi Bartoli. — Die Technik des Sgraffitto ist bekannt; die Mauer wurde mit einer dunkeln Farbe angestrichen, dann eine hellere darüber gezogen, und endlich die Zeichnung mit spitzen Eisen so eingeritzt, dass in den Strichen die dunklere Farbe wieder hervortrat.

Werke Polidoro's. Der manierirte Idealismus seiner römischen Mitschüler weicht hier schon einem affektvollen und bisweilen überaus grellen und widrigen Naturalismus, in welchem wir wohl die ursprüngliche, bisher durch edle Vorbilder zurückgedrängte Richtung des Künstlers zu erkennen haben. Aber auch in dieser Darstellung der gemeinen Natur offenbart er Kraft, Leben und Leidenschaft; es ist das erste Anklingen jenes Tones, welcher später der Grundton der 16. neapolitanischen Schule wurde. Das Hauptbild, die in Messina gemalte Kreuztragung Christi, befindet sich jetzt nebst einer Anzahl kleinerer Bilder aus der heiligen Geschichte, in den Studj zu Neapel; es ist eine höchst lebendige und trotz der durchaus unedeln Formen ergreifende Composition, von düsterer, brauner Färbung, wie die meisten spätern Werke 17. Polidoro's. Aus der letzten Zeit desselben stammt eine ganz ähnlich behandelte Anbetung der Hirten im Besitz des Hrn. Dr. Carové zu Frankfurt a. M., mit dem Portrait des Malers.

§. 190. Wie Andrea di Salerno aus einer älteren Schule, so traten ebenfalls mehrere Künstler aus der bolognesischen Schule des Francesco Francia in Rafael's Schule über und erlangten eine gewisse, im Einzelnen anziehende Eigenthümlichkeit, indem sie durch die Weise des römischen Styles mehr oder minder noch die Richtung des früheren Meisters durchschimmern liessen. Zuerst nenne ich unter diesen den Timoteo della Vite, oder Viti (1470—1523), gleich Rafael aus Urbino gebürtig, wohin er nach einem nicht gar langen Aufenthalte bei Rafael wieder zurückkehrte. Aus 1. seiner früheren Zeit, ehe er zu Rafael kam, rührt ein Gemälde in der Mailänder Brera her: Madonna mit einem Engel und zwei Heiligen in einer Landschaft; die Köpfe erinnern 2. an Francia und Perugino. Eine heil. Apollonia in S. Trinità 3. zu Urbino ist kalt und trocken; zwei heil. Bischöfe nebst Donatoren, in der Sakristei des dortigen Domes (1504), und eine heil. Familie im Oratorio di S. Giuseppe ebendaselbst, sind nicht viel ansprechender. Später, unter Rafael's Einfluss, nahm er etwas von der freien Anmuth desselben an, 4. ohne die umbrische Stylweise ganz aufzugeben. Aus dieser

Epoche findet sich ein äusserst anziehendes Gemälde in der Pinakothek zu Bologna. Es ist eine heil. Magdalena, die in ihrer Höhle steht, von den Haaren bis auf die Füsse umgeben und von einem rothen Mantel bekleidet; sie neigt das Haupt anmuthig auf die linke Schulter. Das Bild ist noch alterthümlich, aber trefflich durchgeführt; der Mantel fällt in schönen grossen Falten herab, die Malerei ist weich und warm, der Ausdruck des Gesichtes ungemein zart und gemüthvoll. Dagegen zeigt sich in einem Gemälde der Brera 5. zu Mailand, die Empfängniss Mariä nebst mehrern Heiligen darstellend, bei schöner Zeichnung eine gewisse Geziertheit und jener kalte, silbergraue Farbenton, der in mehrern seiner Werke wiederkehrt. Dasselbe gilt von dem Altarbild von 6. S. Angelo zu Cagli, welches den Auferstandenen zwischen den Marien und mehrern Heiligen darstellt. — Zu Rom 7. schreibt man ihm Frescomalereien in der kleinen Kirche S. Caterina di Siena zu, welche jedoch sehr verdorben sind und nur den allgemeinen Typus der römischen Schule erkennen lassen. Sonst sind Bilder des Timoteo sehr selten; im 8. Berliner Museum wird ihm gegenwärtig eine Madonna auf dem Thron zwischen mehrern Kindern und zwei Heiligen zugeschrieben, welche früher nach einer unechten Inschrift als Werk des Giovanni Santi galt; ebenso ein kleiner S. Hieronymus in der Wüste. Timoteo war auch als Miniaturmaler ausgezeichnet *).

Ein zweiter aus Francia's Schule war der Bologneser Bartolommeo Ramenghi, genannt: Bagnacavallo, der nachmals nach Bologna zurückkehrte, und den Styl der römischen Schule dorthin verpflanzte. Die Bilder auch dieses Künstlers sind in den Galerieen selten. Bagnacavallo zeigt darin ein eifriges Streben nach freier und grossartiger Auf-

*) Neuerdings wird ihm endlich nicht ohne Grund die eben so energische als bizarre Composition eines Kupferstichs, die Hexenfahrt oder Stregozzo genannt, zugeschrieben, die sonst bald für Rafael, bald für Michelangelo gegolten. Vergl. Deutsches Kunstblatt 1858, S. 261.

fassung, während ihn zugleich die in Francia's Schule gewonnene Grundlage einer einfach alterthümlichen Darstellung vor dem gespreizten und affektirten Wesen anderer Schüler Rafael's bewahrte. Aber ihm fehlte die Macht der Seele zu sehr, welche die grandiosen Gestalten, wie er sie liebte, allein mit Inhalt zu füllen vermag; vorherrschend bleibt immer der Eindruck eines bloss Mittelbaren, Angeeigneten, ja selbst
9. einer Blumenlese aus Rafael und Francia. — In S. Maria della Pace zu Rom sieht man von seiner Hand die kolossalen Gestalten eines gepanzerten Heiligen und eines Propheten,
10. in Fresco, von einer etwas gesuchten Grossartigkeit. Die Pinakothek zu Bologna besitzt von ihm ein zwar nicht kräftig gemaltes, aber im Ausdrucke liebenswürdiges Bild: eine heil.
11. Familie, mit andren Heiligen umgeben. In der Dresdner Galerie führt ein grosses Bild von bedeutendem, energischem Ausdrucke und leuchtendem Colorit, Madonna in der Glorie und vier männliche Heilige, den Namen des Bagnacavallo.
12. Ein andres grosses Gemälde, mehrere Heilige vorstellend, im Berliner Museum, lässt im Ausdruck der Köpfe noch den
13. ehemaligen Schüler Francia's erkennen. — Im Pallast Colonna zu Rom wird ihm die zwar manierirte, aber lebensvolle Skizze einer Kriegerschaar vor einer Stadt zugeschrieben; in
14. der Solly'schen Sammlung zu London eine Madonna mit Heiligen und Engeln, von edelm Styl und trefflichster Färbung. — Genosse des Bagnacavallo zu Rom und bei seinen späteren Arbeiten in Bologna war Biagio Pupini.

Ein dritter Schüler des Fr. Francia, Innocenzo Francucci da Imola*), arbeitete zwar nicht in Rom, sondern hielt sich, nachdem er Francia's Schule verlassen, nur kurze Zeit in Florenz, beim Mariotto Albertinelli auf, aber gerade er ward einer der eifrigsten Nachahmer Rafael's, ja er ging so weit, dass er ganze Figuren Rafael's in seinen eignen
15. Compositionen wiederholte. So sieht man z. B. in der Pinakothek zu Bologna ein grosses Altargemälde von seiner

---

*) P. Giordani: *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola. Milano* 1819.

Hand, welches früher in der Kapelle S. Michele in Bosco zu
Bologna befindlich war, in welchem er, in der Mitte des Bil-
des, Rafael's Erzengel Michael copirt hat, jedoch auf ziem-
lich mittelmässige Weise und sehr ungeschickt, sofern er
neben diese, in heftigem Fluge niederschwebende Figur zwei
ruhig stehende Heilige hingestellt hat. Oben, zu den Seiten
der Madonna, schweben Engel, denen auf Rafael's Disputa
nachgeahmt. Ungleich bedeutender als dies gerühmte Ge- 16.
mälde, ist eine grosse und trefflich gemalte heil. Familie, eine
sehr lebenvolle Composition und dem rafaelischen Style ziem-
lich nahe, ebenfalls in der Pinakothek, aus der Kirche Cor-
pus Domini zu Bologna stammend. — Eins seiner vorzüg- 17.
lichsten Bilder befindet sich im Dome von Faenza. — Eine 18.
liebliche Madonna mit Heiligen vom Jahre 1527 in der
Solly'schen Sammlung zu London. — Das Berliner Museum
besitzt ein anmuthvolles Gemälde von der Hand des Inno-
cenzo. Doch ist auch hier die auf den Wolken thronende 19.
Madonna eine Nachahmung Rafael's, und zwar seiner Ma-
donna di Fuligno; die unter derselben stehenden männlichen
Heiligen sind von sehr edlem und tiefem Ausdrucke. — Ein 20.
grosses Hauptbild, Madonna mit vier Heiligen, in der
Münchner Galerie. — Kleinere Madonnen und heilige Fa-
milien von ihm sind in den Galerien nicht selten; an der
Composition im Style der römischen Schule, und an dem
Francia'schen Ausdruck der Köpfe sind sie insgemein mit
Leichtigkeit zu erkennen. (Zwei im Pallast Borghese zu Rom.)

Noch schliesse ich hier den Girolamo Marchesi
da Cotignola an, der ebenfalls in Francia's Schule gebildet
war und lange im alterthümlichen Style malte. Aus dieser 21.
Zeit stammt eine Krönung Mariä mit Engeln, vorn zwei
Heilige, im Berliner Museum, ein Bild von befangner Anord-
nung, aber von grossem Liebreiz in den Köpfen. Erst spät
kam dieser Künstler nach Rom und veränderte seine Mal-
weise nach dem dort üblichen Style. Eine Madonna mit 22.
knienden Ordensgeistlichen, tüchtig und mit vorzüglichen
Köpfen, im Berliner Museum. Eine Madonna in den Wol- 23.
ken, unten eine Conversation von Heiligen, lebendig bewegt

und von gewaltiger Wirkung, in der Solly'schen Sammlung zu London.

Schüler des Bagnacavallo und Innocenzo da Imola waren Primaticcio und Pellegrino Tibaldi (Pellegrino Pellegrini). Ersteren haben wir bereits beim Giulio Romano und in Frankreich thätig gesehen. Letzterer ging nach Spanien und verpflanzte den Styl der römischen Schule in dieses Land. Die von diesem Meister in Italien, freilich nur selten, vorkommenden Gemälde zeichnen sich durch eine schlichte Anmuth und den Ausdruck eines innigen Gefühles
24. aus, wie z. B. eine Vermählung der heiligen Katharina in der Pinakothek zu Bologna. Aehnlich ist das Bild einer heiligen Cäcilia mit zwei musicirenden Engeln, halbe Figuren,
25. in der k. k. Galerie zu Wien. — Schon manierirter sind die Fresken der Remigiuskapelle in S. Luigi de' Francesi zu Rom.

§. 191. Aus der älteren Schule von Ferrara trat Benvenuto Tisio, nach dem Namen seiner Vaterstadt Garofalo benannt, (1481—1559) in die des Rafael über. Dieser Künstler war einige Zeit Schüler des Lorenzo Costa gewesen, doch scheint er wenig von der Weise dieses Meisters aufgenommen zu haben; es ist mehr der Styl der eigentlich ferraresischen Schule, wie er sich in den Arbeiten des Lodovico Mazzolini in grösster Steigerung aussprach, der auch in Garofalo's Arbeiten, in einer gewissen mehr oder minder phantastischen Auffassungsweise, in einem eigenthümlich scharfen leuchtenden Colorit, sichtbar wird, und den er auch nicht verläugnen konnte, als er die Compositionsweise der römischen Schule angenommen und seine Färbung etwas gemildert hatte. Die betreffenden Werke aus seiner spätern Zeit sind indess nicht immer die ansprechendsten; namentlich in lebensgrossen Figuren zeigt sich eine leere Idealität des Ausdruckes und ein Mangel der Durchbildung, welchen die glänzende Technik nicht zu verdecken im Stande ist; auch haben seine überaus zahlreichen Arbeiten etwas Gleichförmiges. Kleinere Staffeleibilder, welche insgemein schon das Beste geben, was Garofalo zu leisten im Stande war, kom-
1. men in den Galerieen häufig vor, besonders zu Rom, im

Pallast Borghese, u. a. a. O.; ausserdem im Louvre, im Berliner Museum, etc. Von den grössern Bildern sind die berühmtesten: die Grablegung Christi in der Galerie Borghese 2. zu Rom, sorgfältig und mit guter Abstufung des Affektes ausgeführt; eine andere von ähnlicher Anordnung, aber 3. stiller und inniger, in den Studj zu Neapel; eine Heim- 4. suchung Mariä in der Galerie Doria zu Rom; ebendaselbst eine Anbetung des auf der Erde liegenden Kindes, bei schönen Einzelheiten etwas kalt und gesucht; eine Madonna in 5. den Wolken, unten eine heilige Conversation, mit Ausnahme der Hauptfigur von unbedeutendem Ausdruck, aber schön gemalt, in der Akademie zu Venedig; eine andere vorzüg- 6. liche Madonna mit Heiligen in der Nationalgalerie zu London. — In seinen Werken zu Ferrara, die er hier nach seiner Rückkehr aus Rom gemalt hat, waltet mehr der Styl der römischen Schule vor. Besonders enthält die Kirche S. Fran- 7. cesco zu Ferrara eine bedeutende Anzahl grosser Altargemälde dieses Künstlers, zum Theil von vorzüglichem Werthe, u. a. auch ein Freskobild, die Gefangennehmung Christi darstellend. Ebenso befindet sich über dem Hochaltar der Kirche S. An- 8. drea zu Ferrara ein grosses Werk seiner Hand, Madonna mit Heiligen. Ein grosses Freskobild aus dem Refectorium 9. bei derselben Kirche ist neuerlich abgenommen und nach der öffentlichen Galerie, im sog. diamantenen Hause gebracht worden; es stellt in einer wunderlichen Allegorie den Sieg des neuen Testamentes über das alte dar. Schulbilder von sehr verschiedenem Werthe ebenda.

Gleichzeitig mit dem Garofalo blühten in Ferrara die Brüder Giovan Battista Dossi und der berühmtere Dosso Dossi († 1560), die sich ebenfalls einige Zeit in Rom, aber erst nach Rafael's Tode, aufgehalten hatten; überdiess lässt sich in ihren Werken ausser der ferraresischen Stylgrundlage noch ein venezianischer Einfluss in der Art des Giorgione erkennen. In den Altargemälden tritt die Eigenthümlichkeit Dosso's nicht völlig zu Tage; es sind stattliche Darstellungen von grosser Sicherheit und Fülle in der Art des Garofalo; so z. B. mehrere Bilder der Dresdner Galerie, 10.

worunter die vier Kirchenväter mit der Glorie der heiligen Jungfrau und des Gottvaters von vorzüglichem Werthe sind.
11. Schwächer ist das Bild der vier Kirchenväter im Berliner Museum. Von einer ganz andern Seite zeigt sich Dosso in den mythologischen und phantastischen Darstellungen, welche er mit Vorliebe behandelte. Ein noch befangenes, wahrscheinlich früheres Bild dieser Art ist das sog. Bacchanal im Pallast
12. Pitti zu Florenz; eine abenteuerliche Carnevalgesellschaft von Herren und Damen, zum Theil halb nackt, um einen Tisch gedrängt, auf welchem Masken, Tamburin u. dgl. liegen. Wenn hier die Composition noch überfüllt und absichtlich
13. erscheint, so ist der Maler in der „Zauberin Circe" (in der Galerie Borghese zu Rom) zu freier, novellistischer Naivetät durchgedrungen. Angethan mit blau-roth-goldnem Prachtgewand und reichem Turban sitzt die individuell anmuthige Gestalt in einer schönen Waldlandschaft, mit der Aussicht auf eine Stadt; der Augenblick des eben zu vollbringenden Zaubers drückt sich in der sichern, siegbewussten Geberde aus, womit sie eine Kerze in einem Feuertopf abbrennen lässt; sie hält in der Rechten eine Tafel mit magischen Zeichen, zu ihren Füssen ein Zauberkreis, ein Panzer, ein Hund, zwei Vögel; an einen Baum sind mehrere Alräunchen be-
14. festigt; in der Ferne lagern drei Cavaliere im Grase. Eine wilde, nächtlich gesteigerte Phantasie offenbart sich vollends in demjenigen Gemälde, welches in der Dresdner Galerie „die
15. Träume" benannt wird. — In seinen letzten Jahren (seit 1554) malte Dosso mit seinem Bruder mehrere Gemächer des herzoglichen Pallastes von Ferrara aus; im Saal der Aurora sind noch die mythologischen Deckenbilder erhalten; Aurora auf ihrem Wagen, Helios auf dem seinigen etc.; im längern Saal die Decke und ein vortrefflicher Fries mit Scenen des antiken Lebens, Bacchanal, Palästra, u. dgl.; ähnliche Gegenstände in der Sala del gran consiglio; in einem Kabinet ein mehr landschaftlich gehaltenes Bacchanal, an welchem auch Tizian gearbeitet hat, jetzt sehr verdorben. Manches erinnert an die Richtung des Giulio Romano, auch lässt sich schon neben vielem Vortrefflichen eine gewisse

Willkür und Härte nicht verkennen*). — Von Giambattista 16. Dossi befinden sich im Pallast Borghese zu Rom zwei phantastische Landschaften in der Art der gleichzeitigen Niederländer, die eine mit einer am Wasser gelagerten vornehmen Gesellschaft, die andere mit wüsten Teufelsscenen, wahrscheinlich nach dem Muster des Hieronymus Bosch oder eines Geistesverwandten.

Aehnliche Richtung wie bei Garofalo zeigt sich auch bei einigen andren ferraresischen Meistern der Zeit: dem Giambatista Benvenuti, gen.: l'Ortolano (Küchengärtner, nach des Vaters Gewerb) und dem Caligarino (d. h. Schusterlein, — weil er ursprünglich Schuhmacher war und erst Maler wurde, als ihm Dosso sagte, die Stiefeln, die er ihm gemacht, sässen wie gemalt). Von ersterm einige gute Bilder im Berliner Museum**).

§. 192. Kehren wir endlich noch einmal zu Rafael's Schule zurück, so finden wir hier noch einige andre Künstler, welche besondere Erwähnung verdienen. Besonders Giovanni da Udine, (1487—1564) früher Schüler Giorgione's, welcher den Rafael in den Arabesken der Logen und in den Dekorationen andrer Werke unterstützte. In der Darstellung von Früchten, Thieren, Vögeln, von Geräthen aller Art war Giovanni höchst ausgezeichnet; er wusste dergleichen so naturwahr darzustellen, dass ein Stallbube im Vatican, der eilig einen Teppich suchte, um ihn dem Papste unterzubreiten, auf einige in den Logen gemalte Teppiche zulief, um sie von der Wand abzunehmen. Als selbständige Arbeit Gio- 1. vanni's gelten die schönen dekorativen Malereien der ersten Arkadenreihe im ersten Stock der Logen des Vaticans, und der anmuthige Fries mit spielenden Kindern in einem Zim- 2. mer der Villa Madama bei Rom. Nach der Plünderung

---

*) Vgl. Kunstbl. 1841, No. 74 u. f.

**) Hier müssen wir nochmals an Lodovico Mazzolino erinnern, dessen Thätigkeit mit derjenigen der von Rafael influenzirten Ferraresen parallel ging und der vielleicht in seinen spätern Bildern Einiges von Garofalo annahm. Vergl. S. 51.

Roms malte Giovanni an vielen andern Orten Italiens; im Alter kehrte er wieder nach Udine zurück. — Beiläufig erwähnen wir hier ein vortreffliches, seiner Jugendzeit zugeschriebenes Bild der Akademie von Venedig, welches beweisen würde, dass Giovanni schon als ein ausgebildeter Künstler der venezianischen Schule zu Rafael kam. Es ist Christus zwischen den Schriftgelehrten, vorn die vier grossen Kirchenlehrer, von schöner, ruhiger Composition und tiefstem Ausdruck der Betroffenheit, der Ueberzeugung und Begeisterung.

3.

Noch andre Schüler Rafael's sind Pellegrino da Modena, von welchem wenig Sicheres erhalten ist; Tommaso Vincidore aus Bologna (der Thomas Polonius in Dürer's Tagebuch), Vincenzo di S. Gimignano, welcher in Gemeinschaft mit einem Maler Schizzone die Pallastfassaden in der Art des Polidoro verzierte; der unbedeutende Jacomone di Faenza u. s. w. Der beiden Mailänder Gaudenzio Ferrari und Cesare da Sesto habe ich schon früher gedacht, ebenso der Mitschüler Rafael's in Perugino's Schule, der Alfani und des Adone Doni, welche sich nachmals dem Style der römischen Schule anschlossen. Ausserdem bildeten sich in Rafael's Schule auch einige nordische Künstler: der Niederländer Bernardin van Orley, und sein Schüler Michael Cocxie, welcher letztere zwar erst längere Zeit nach Rafael's Tode nach Rom kam und sich mehr den römischen Styl in seinen allgemeinern Typen aneignete; Georg Pens, ein ehemaliger Schüler Albrecht Dürers, der bei Rafael's Tode noch sehr jung war, und ebenfalls mehr als dessen mittelbarer Schüler zu betrachten ist. U. a. m.

Schliesslich habe ich auch noch des Einflusses, den Rafael auf die Kunst der Kupferstecherei ausgeübt, zu erwähnen. In diesem Bezuge ist besonders Marcantonio Raimondi (oder M. del Francia) aus Bologna zu erwähnen. Dieser war zuerst von Fr. Francia in der Niellirkunst unterwiesen worden, ging dann zur Kupferstecherei über und begann mit Nachstichen des Meisters. Sodann ahmte er den Mantegna nach, nachher Albrecht Dürer und vervollkommnete

sich später in der Zeichnung unter Rafael, der ihn sehr begünstigte und ihm seine Handzeichnungen zum Stiche gab. Ausser nach Rafael stach Marcantonio auch nach Michelangelo, nach Giulio Romano u. a., ebenso nach eigenen Zeichnungen. Zwei seiner Schüler vornehmlich halfen ihm im Stechen der Werke Rafael's: Agostino von Venedig und Marco Ravignano oder da Ravenna. So erreichte die Kupferstecherei, nicht lange nach ihrer Entstehung, in Rafael's Atelier durch Marcantonio und seine Schule eine sehr hohe Stufe der Vollkommenheit: im Verständniss der Zeichnung, in der Bestimmtheit der Umrisse ist sie von späteren Leistungen nicht wieder übertroffen worden, während sie allerdings auf die Feinheiten der Modellirung, auf die Abstufung der Töne u. a. malerische Wirkungen, welche jetzt verlangt werden, damals noch nicht einging. Die höchste Bedeutung dieser Stecherschule liegt darin, dass sie unter Rafael's unmittelbarer Einwirkung und von seinem Geiste durchdrungen die Gedanken des Meisters stylgemäss wiederzugeben im Stande war, auch wenn ihr, wie in sehr vielen Fällen, nur flüchtige Zeichnungen vorlagen, wobei sie die Nebendinge u. dgl. im Geiste des Meisters ergänzen musste. So kam es, dass unter ihren Händen auch die Werke anderer Meister ein rafaelisches Gepräge gewannen. Die Verbreitung von Rafael's Ruhm und die Oberherrschaft seines Styles beruht zum nicht geringen Theil auf ihren Stichen.

Sechstes Capitel.

Meister von Siena und Verona.

§. 193. Es ist oben berichtet worden, wie die im XV. Jahrhundert tief gesunkene Schule von Siena durch Anschluss an die ihr innerlich verwandte umbrische Schule ein neues Lebensprincip zu gewinnen suchte, und wie diess

einigen Malern zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, namentlich dem Jacopo Pacchiarotto in ansprechender Weise gelang (s. oben S. 101). Um jedoch die sienesische Kunst auf die Höhe des XVI. Jahrhunderts zu heben, bedurfte es eines bedeutenden Impulses, hauptsächlich eines Meisters, welcher die ganze künstlerische Durchbildung seiner Zeit in sich aufgenommen hatte.

Ein solcher Meister fand sich in dem Lombarden Gianantonio Bazzi, gewöhnlich il Sodoma genannt (geb. etwa 1480, gest. 1549), einem Maler, der zu den anziehendsten seiner Zeit gehört. Sodoma war aus Vercelli gebürtig und scheint unter dem Einfluss des Leonardo da Vinci gebildet worden zu sein; er liess sich nachmals in Siena nieder und wurde Bürger dieser Stadt. Er hat in seinen Figuren, besonders den weiblichen, viel Verwandtes mit dem Style des Leonardo, eine Anmuth, Zartheit und Süssigkeit, dabei zugleich einen Ernst und eine Innigkeit, wie sie vielleicht bei keinem andern wiedergefunden wird; wäre das Schönheitsgefühl dieses Künstlers von grösserer Ausdauer gewesen, erschiene er nicht zuweilen in der Zeichnung seiner Figuren, in der Anordnung der Gruppen etwas mangelhaft, so müsste er als einer der ersten Künstler aller Zeit bezeichnet werden. 1. Die frühesten bekannten Arbeiten Sodoma's (um 1502) sind sechsundzwanzig wohlerhaltene Wandgemälde aus der Geschichte des heil. Benedict im Kloster S. Uliveto maggiore (unweit der Strasse von Siena nach Rom), wo bereits Luca Signorelli einige Gemälde ausgeführt hatte; hier erscheint er noch ziemlich strenge und mit einem eigenthümlichen Bestreben für Charakteristik. 2. Bald darauf malte er in dem Refectorium des nahen Klosters S. Anna in Creta das Wunder von den fünf Broden, welches ebenfalls noch erhalten ist. Später malte er unter Julius II. in Rom. Seine Arbeiten im Vatican wurden jedoch bald wieder, bis auf einige Arabesken und Zwischenfelder an den Decken, vernichtet, um für Rafael Platz zu gewinnen. 3. Erhalten sind einige Wandmalereien in der Farnesina, wo er in einem Zimmer des Obergeschosses die Hochzeit des Alexander mit der Roxane

und den Alexander im Zelte des Darius malte. Hier sieht man schon die reizendsten, anmuthvollsten Weibergestalten und eine Menge lieblicher kleiner Genien, während manches Einzelne noch den minder sicheren und seiner Mittel kundigen Künstler zeigt.

Bedeutender erscheint Sodoma in seinen späteren Arbeiten zu Siena. Sein Meisterwerk ist hier in der Kirche S. Domenico, in der Kapelle der heil. Catharina von Siena, enthalten. An der Altarwand dieser Kapelle stellte er auf der einen Seite die heil. Catharina in der Verzückung dar, während ihr Gott-Vater mit der Maria und dem Christuskinde erscheint; hier sieht man mehrere unbeschreiblich schöne Engelknaben. Auf der andern Seite des Altars malte Sodoma die Heilige in Ohnmacht, von einer Klosterfrau unterstützt, während Christus über ihr vorüberschwebt. Dies Bild vornehmlich zeigt die höchste Meisterschaft und eine wunderbare Schönheit des Schmerzes in der Gestalt und in den Gesichtszügen der heil. Catharina. Ein drittes Bild auf der einen Seitenwand derselben Kapelle ist in der Composition unbedeutend, in einzelnen Gestalten aber auch nicht minder trefflich. 4.

Eine zweite, sehr bemerkenswerthe Arbeit führte Sodoma in dem Oratorium der Brüderschaft von S. Bernardino zu Siena, in Gemeinschaft mit Pacchiarotto und einem andern Sieneser, Beccafumi, aus. In dieser Kapelle wurde die Geschichte der Maria, in überlebensgrossen Figuren, in mehreren, durch eine leichte Pilasterarchitektur gesonderten Bildern dargestellt. Der grösste Theil dieser Werke rührt von Sodoma her; sein edler milder Geist geht durch das ganze Werk und erhebt auch die Gemälde seiner Mitarbeiter in seine eigenthümliche Sphäre. Die vorzüglichsten von Sodoma's Gemälden sind hier der Besuch der Maria bei der Elisabeth und die Himmelfahrt Mariä. — Ausserdem sind verschiedene Wandmalereien Sodoma's im öffentlichen Pallaste von Siena, sowie Altarbilder und Fresken in verschiedenen andern Kirchen der Stadt, erhalten. (Eine Kreuzabnahme, vom Jahre 1513, in S. Francesco; Fresken, u. a. der heilige 5. 6. 7.

Jacobus auf sprengendem Ross, als Sieger über die Saracenen, in S. Spirito; eine Anbetung der Könige in S. Agostino; ausserdem Einzelnes an Häusern und an dem Stadtthor von S. Viene.) Sonst sind seine Arbeiten in den Sammlungen nicht eben häufig; und dieser Umstand vorzüglich hat es wohl verursacht, dass Sodoma durchaus nicht nach Verdienst bekannt ist.*) Einiges Vorzügliche von ihm ist in den floren-
8. tinischen Galerieen vorhanden, namentlich ein heil. Sebastian in der Galerie der Uffizien; diese Figur ist in den edelsten Verhältnissen gezeichnet, nur sehr streng in der Färbung, während ein besonderer Vorzug seiner Werke sonst in dem warmen und weichen Colorit besteht. Der Schmerzensausdruck im Gesichte dieses Heiligen ist wiederum von der rüh-
9. rendsten Schönheit. Eine Auferstehung in den Studj zu Neapel zeichnet sich durch herrliche Engelgestalten und höchst
10. lebendige Darstellung aus. Die für Agostino Chigi gemalte Lucretia, eine überaus schöne, selbst Rafael's würdige Gestalt, befindet sich im Besitz des ehemal. k. hannöverschen Gesandten,
11. Herrn Comthur v. Kestner in Rom. Eine Geisselung Christi, von der Mauer auf Leinwand übergetragen, in der Akademie
12. von Siena. Ein treffliches Opfer Abrahams in der Kapelle
13. des Campo Santo in Pisa. Ein todter Christus zwischen seinen Angehörigen, etwas roh ausgeführt, aber von grandiosem
14. Schwung, im Berliner Museum, und eine reizende, sehr tüchtig gemalte Madonna, im Pallast Borghese zu Rom, werden ebenfalls Sodoma zugeschrieben.

Schüler des Sodoma waren Michelangelo Anselmi genannt: Michelangelo da Siena, und Bartolommeo Neroni, der gewöhnlich den Namen Maestro Riccio
15. führt. Von letzterem zwei grosse Gemälde in der Sieneser Akademie, die schon den Einfluss florentinischer Manier zeigen und nur noch einzelne Erinnerungen an Sodoma enthalten.

---

*) Auch die schnöde Ungerechtigkeit Vasari's, welcher in der einzigen Biographie Sodoma's entweder seinen persönlichen Hass oder den seines Berichterstatters sprechen lässt, hat dem Ruhme des Künstlers grossen Schaden gethan.

Als Mitarbeiter des Sodoma in dem Oratorium von S. Bernardino nannte ich den Sieneser Domenico Beccafumi, welcher den Beinamen Meccherino führt. In jenen Werken nähert er sich der edlen einfachen Anmuth dieses Meisters auf erfreuliche Weise; ebenso ist auch in der Sieneser Akademie ein schönes und grossartiges Altarbild von ihm vorhanden. In späteren Werken erscheint dieser Künstler jedoch ungleich flacher; er präsentirt nur die schönen äusseren Formen, die er von den Florentinern gelernt hat, malt indess stets mit hellen und dauerhaften Farben, so dass diese Werke (deren namentlich im öffentlichen Pallast zu Siena vorhanden sind) wenigstens eine angenehme Wirkung auf das Auge hervorbringen. Zu den interessantesten Arbeiten aus Beccafumi's späterer Zeit gehören die eigenthümlichen Darstellungen auf dem Fussboden des Sieneser Domes (im Chor), welche mosaikartig aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzt und mit niello-artigen Schattenstrichen versehen sind. Aeltere Arbeiten dieser Art im Sieneser Dome (dem sie ganz eigenthümlich sind) sind nur in einfacher, dem Niello zu vergleichender Weise gezeichnet.

16\. 17.

Ich beschliesse die Reihe dieser sienesischen Künstler mit dem Baldassare Peruzzi (1481—1536), der zwar eine bedeutendere Stelle in der Geschichte der Baukunst einnimmt (er ist einer der vorzüglichsten neueren Architekten), jedoch auch unter den Malern eine ehrenvolle Erwähnung verdient. Sein Entwickelungsgang in der Malerei ist ähnlich wie der seiner sienesischen Zeitgenossen. So sind z. B. in dem Saale der Farnesina zu Rom, wo Rafael die Galathea gemalt hat, Malereien seiner Hand an der Decke, welche noch ziemlich den alterthümlichen Styl des XV. Jahrhunderts erkennen lassen, gleichwohl viel Liebenswürdiges und Anmuthiges enthalten. Bedeutender als diese, ebenfalls jedoch noch vorherrschend alterthümlich, sind diejenigen Wandgemälde, welche er an den Wänden der Altartribune von S. Onofrio zu Rom, unter den Kuppelgemälden von Pinturicchio, ausgeführt hat. Sie stellen eine Madonna auf dem Throne mit Heiligen, auf der einen Seite die Anbetung der

18\. 19.

Könige, auf der andern die Flucht nach Aegypten dar und
20. enthalten höchst anmuthvolle Köpfe. Eine stehende Caritas mit drei Kindern, von strenger Schönheit (neuerlich angezweifelt) im Berliner Museum. — In späterer Zeit folgte Peruzzi dem Style der römischen Schule, opferte aber dem Bestreben nach äusserer Formenschönheit die naive Anmuth,
21. welche man in seinen früheren Werken bemerkt. Sein Hauptwerk aus dieser Zeit ist ein Gemälde in dem Kirchlein Fonte Giusta zu Siena: Augustus, welchem die Sibylle die Geburt Christi verkündigt; die Gestalt der Sibylle ist hier
22. nicht ohne Grossartigkeit, das Ganze aber kalt. Geringer ist ein Altarblatt in S. Maria della Pace zu Rom (erste Kapelle links), und eine Darstellung Mariä im Tempel (in derselben Kirche), wobei die dargestellte Architektur schon das We-
23. sentliche ist. Eine Anbetung der Könige, in der Bridgewater-Galerie zu London ist in den Köpfen gleichgültig und, nach Peruzzi's späterer Weise, in den Trachten barock. Uebrigens war Peruzzi auch in architektonischer Decorations-
24. malerei ausgezeichnet und namentlich enthielt die von ihm erbaute Farnesina in Rom schöne Beispiele dieser Kunstweise. Doch ist davon nur noch die Decoration eines Saales im zweiten Geschosse vorhanden; die schönen Verzierungen des Aeusseren, die in grüner Farbe ausgeführt waren, sind verschwunden und dies anmuthvolle Gebäude, welches auf eine solche Wirkung berechnet war, macht gegenwärtig einen etwas nüchternen Eindruck.*) Dagegen ist ein trefflicher gemalter Fries im Pallast Corsini (ebenda) erhalten.

§. 194. In ähnlicher Richtung wie Sodoma und zu ähnlicher Höhe der Kunst bildete sich der Veroneser Gianfrancesco Carotto aus (etwa 1470—1546); er ist noch weniger, als Sodoma, nach seinem Verdienste anerkannt worden und ausserhalb Verona sind seine Werke ungemein selten; in Verona jedoch, in den Kirchen, sowie in der Galerie des Rathspallastes, hat man vollkommene Gelegenheit, den

---

*) Vergl. über Peruzzi und seine Werke Crowe und Cavalcaselle III., 384 ff.

hohen Werth dieses Meisters kennen zu lernen. Er war in der Schule des Andrea Mantegna gebildet, aber er hat wenig mit der Auffassungsweise dieses Meisters gemein; er neigt sich vielmehr ebenfalls zu der Weise des Leonardo und dürfte vielmehr durch dessen Einfluss seine eigenthümliche Richtung erhalten haben; zugleich jedoch lässt sich, namentlich wiederum in den späteren Werken, eine eigenthümliche Annäherung an Rafael's Styl nicht verkennen, ohne dass derselbe jedoch, wie wir bereits so viele Beispiele gesehen haben, verderblich auf den Künstler eingewirkt hätte.

In seinen früheren Werken erscheint Carotto noch etwas befangen und der älteren Richtung (namentlich dem Girolamo dai Libri) verwandt. Seine schönste Entwickelung zeigt er in den Werken, welche in der Kapelle degli Spolverini, in der Kirche S. Eufemia zu Verona, enthalten sind. Das Altargemälde dieser Kapelle stellt in der Mitte die drei heil. Erzengel, und zwei weibliche Heilige auf den Flügelbildern dar. Die Köpfe der Engel sind von überaus mildem und edlem Ausdrucke (besonders der Engel Michael voll einer eigenen himmlischen Reinheit), auch die Oberkörper sind sehr schön, die Beine minder gelungen. Die beiden weiblichen Heiligen sind mehr statuarisch streng und kälter im Ausdrucke. Auf einer Seitenwand dieser Kapelle hat Carotto die Geschichte des Tobias al fresco gemalt; sehr anmuthig ist von diesen, ebenfalls vorzüglichen Bildern besonders das unterste, wo die Mutter des Tobias ihre Schwiegertochter umarmt, während Tobias selbst die Augen des blinden Vaters heilt. Leider sind diese Fresken zum Theil übermalt und sehr beschädigt.

1.

2.

Carotto hat ein warmes, verschmolzenes Colorit, welches auf eigenthümliche Weise mit der strengen Zeichnung seiner Formen contrastirt.

Siebentes Capitel.

Coreggio und seine Schüler.

§. 195. Antonio Allegri, von seinem Geburtsorte: Coreggio*) genannt, war geboren im Jahre 1494 und starb, kaum vierzigjährig, im Jahre 1534. Nach wahrscheinlichen Vermuthungen erhielt dieser Künstler seine erste Bildung in der Schule des Mantegna, d. h. beim Francesco Mantegna, da Andrea bereits im Jahre 1506 gestorben war. Ausserdem ist soviel als gewiss, dass jener oben genannte, der alten lombardischen Schule angehörende Francesco Bianchi Ferrari (I., S. 440) sein Lehrer war.**) Bedeutenderen Einfluss jedoch scheint auch auf ihn die Richtung des Leonardo da Vinci und seiner Schule ausgeübt zu haben. Aber auch diese Richtung ist nur als die Vorbereitung derjenigen zu betrachten, in welcher Coreggio sich eigenthümlich ausgebildet hat.

Coreggio zeichnet sich wiederum zunächst durch eine subjective Auffassungsweise aus; ich möchte seine Auffassungsweise mit dem Worte der Empfindsamkeit bezeichnen. Nur ist es nicht diejenige falsche weinerliche Empfindsamkeit, die in neueren Zeiten so oft zur Erscheinung gekommen; es ist überhaupt die Reizbarkeit des Gefühles, das gesteigerte Empfindungsvermögen, die Lebendigkeit des Affektes, was

---

*) C. Gius. Ratti: *Notizie storiche sincere intorno la vita ed opere di Antonio Allegri da Correggio*, *Finale* 1781. — Pungileoni: *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio. Parma* 1817. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Coreggio.* Correggio-Album (Photographien) mit Text von H. v. Blomberg. Berlin, G. Schauer. — Vergl. die deutsche Uebersetzung des Vasari, Bd. III., Abth. II., S. 60 u. f. — Coreggio's Armuth wird wohl übertrieben dargestellt; die bekannte Erzählung von seinem Tode ist ein Mährchen. — Wahrscheinlich bleibt jedoch Vasari's Aussage, dass Coreggio nie in Rom gewesen.

**) Waagen, Paris, S. 420.

als eine durchgehende Eigenschaft in Coreggio's Werken bemerkt wird.*) Diese Eigenthümlichkeit führt den Coreggio zu einer besonderen Behandlung seiner Aufgaben und zu einer besonderen Auswahl derselben. In seinen Darstellungen ist Alles Leben und Bewegung, selbst Humor, sogar in denjenigen, wo eine feierliche Ruhe vorgeschrieben zu sein scheint (z. B. den einfachen Altarbildern); es ist das überquellende Gefühl des Lebens, der Drang zu Lust und Liebe, der sich in allen seinen Gestalten ausspricht; es ist der heitere Scherz der Kinderwelt, die Wonne und Leidenschaft der irdischen, die Inbrunst der himmlischen Liebe, was er fast überall dargestellt hat. Selten tritt in seinen Werken der Schmerz in diese Welt der Freude ein; aber er ist um so tiefer, je lebendiger der Künstler sonst die Freude zu fühlen vermag.

Eine eigentliche Entfaltung schöner Formen tritt bei Coreggio's Werken im Ganzen sehr wenig**) hervor; die Beweglichkeit seiner Gestalten, welche ohne Rast die verschiedenartigsten perspectivischen Verkürzungen in diesem und jenem Theile des Gemäldes nöthig macht, steht damit in entschiedenem Widerspruch; ja die Lust an solchen perspectivischen Darstellungen geht bei ihm so weit, dass er selbst die Madonna, die in ruhiger Göttlichkeit auf ihrem Throne sitzt, in der Regel aus der Tiefe gesehen darstellt, so dass in der Zeichnung ihre Knie die Brust berühren. Aber statt der Form ist bei Coreggio ein anderes Element der Schönheit vorherrschend — dasjenige, welches man gewöhnlich unter dem Namen des Helldunkels bezeichnet; es ist das eigenthümliche Spiel von Licht und Schatten, welches über das Ganze seiner Werke wiederum eine harmonische Ruhe ausbreitet. Dies Element des Helldunkels ist zunächst ebenfalls in jenem feineren Empfindungsvermögen des Künstlers

---

*) Es ist nicht Sentimentalität, sondern Sensibilität.

**) Obiges Urtheil dürfte doch mit einiger Einschränkung z. B. in Betreff seiner Evangelisten und Kirchenväter etc. in S. Giovanni zu Parma, seiner Jo. etc. aufzunehmen sein. v. Bl.

begründet, in jener lebhafteren Beweglichkeit, welche alle leiseren Spiele der Form verfolgt und sie in einer weicheren Modellirung herzustellen weiss. Coreggio wusste Licht und Schatten in unendliche Grade abzumessen, er wusste solcher Gestalt den höchsten Glanz hervorzubringen, ohne zu blenden, das tiefste Dunkel, ohne das Auge durch ein todtes Schwarz abzustossen. Mit gleicher Meisterschaft sind in seinen Werken auch die Verhältnisse der Farben beobachtet, so dass eine jede an sich gemildert und doch im Verhältniss zu den andern höchst kräftig erscheint. Indem Coreggio in der Vollendung dieser seiner eigenthümlichen Richtung wiederum einen der höchsten Gipfelpunkte neuerer Kunst bezeichnet, so muss dabei jedoch gleich von vorn herein bemerkt werden, dass diese Richtung ihn (ähnlich, und noch mehr, wie es bei Michelangelo der Fall war) zu mancher einseitigen Uebertreibung verführt hat, dass er namentlich sich manchen wirklichen Fehler gegen die Form hat zu Schulden kommen lassen und, was ungleich schlimmer ist, dass sein Ausdruck des Affektes nicht selten an Affektation grenzt.*)

Immerhin steht Coreggio den drei grossen Meistern der florentinischen und der römischen Schule als eine ganz eigenthümliche, nach besonderm Maasse zu messende Macht gegenüber. Wenn man höhere Schönheit und Würde, ideale Formengrösse und Tiefe der Charakteristik nicht bloss als hauptsächliches, sondern als ausschliessliches Ziel der Kunst betrachtet, so hat Coreggio kein Recht, als vierter neben jenen genannt zu werden; Gestalt, Ausdruck, Geberde und Anordnung erscheinen bei ihm, besonders wenn man Rafael zum Maassstab nimmt, oft kleinlich und vielfach manierirt. Allein zugestanden, dass Coreggio in den höchsten Richtungen der Kunst Jenen unbedingt nachzustellen sei, so hat er doch die ihm eigenthümliche Sphäre zu einer solchen Grösse und Freiheit ausgebildet, dass man ihm keine Stellung zweiten Ran-

---

*) Eine treffliche Charakteristik Coreggio's von Hrn. v. Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien II, S. 319, Anm. 36.

ges anweisen kann. Dadurch erst wird das Bild jener unendlich reichen Kunstepoche vollständig, dass ein hochbegabter Künstler es wagte, rücksichtslos und vor Allem das feurig pulsirende, in allen Organen aufgeregte Leben darzustellen, und in dieser wahrhaft beispiellosen sinnlich-geistigen Schwelgerei sind seine Vorzüge und seine Mängel, das Hochpoetische wie das Unedle seiner Werke untrennbar beschlossen.

§. 196. Von Jugendwerken des Coreggio ist wenig Andres mit Sicherheit zu nennen, als das grosse Altarbild, welches er um das Jahr 1514 für das Franciskanerkloster von Carpi gemalt hat, und welches sich gegenwärtig (unter dem Namen des heil. Franciscus, auch wohl des heil. Antonius bekannt) in der Galerie von Dresden befindet: Madonna auf dem Throne, zur linken Seite Franciscus und Antonius von Padua, zur rechten Johannes der Täufer und Katharina. Dies Bild hat noch eine grössere Ruhe und Einfachheit, als man es später bemerkt. In den Köpfen, namentlich dem des Johannes, finden sich unverkennbare Reminiscenzen an die eigenthümlichen Formen Leonardo's und seiner Schule; Anderes erinnert deutlich an Francia. Zugleich spricht sich darin, und besonders in dem Ausdruck der Köpfe, noch eine bedeutende Befangenheit aus; doch ist der Malerei bereits eine grosse Weichheit und ein besonderer Schmelz eigen, die schon hier auf bedeutende, uns unbekannte Vorarbeiten schliessen lassen. — Als eine solche wird jetzt ein Bild mit vier lebensgrossen Heiligen (Petrus, Margaretha, Magdalena und Antonius von Padua) in der Sammlung des Lord Ashburton zu London anerkannt,*) welches in der Strenge der Auffassung, in der Tiefe der Farben und in der Art des Ausdruckes sehr mit dem obigen Bilde übereinstimmt. Jedenfalls übertraf Coreggio an frühzeitiger Reife selbst Rafael, welcher in seinem zwanzigsten Lebensjahre noch ungleich befangener erscheint.

1.

2.

Als Werke einer um etwas vorgerückten Entwickelung

---

*) Vgl. Waagen, England II, S. 80

3. gelten zwei, übrigens minder bedeutende Bilder in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Das eine von diesen ist eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, wo der heil. Joseph dem Christkinde einen Palmenzweig abbricht und der heil. Franciscus anbetend zut Seite kniet; das andere eine Madonna, die das göttliche Kind anzubeten im Begriff ist. In dem letztern Bilde ist Miene und Gestus nichts weniger als edel, aber die Poesie des Lichtes und des Helldunkels schon
4. mit höchster Virtuosität entwickelt. — Eben hierher gehört auch das grosse Bild einer Kreuztragung in der Galerie von Parma, welches, wenn auch nicht von eigentlich grossartiger Composition, doch im Ausdruck des Einzelnen bereits vollkommen die eigenthümliche Richtung des Künstlers bezeichnet; die schöne Gestalt des Erlösers, der Kopf der in Ohnmacht hinsinkenden Maria sind erschütternde Bilder des Schmerzes.

Um das Jahr 1518 ward Coreggio nach Parma be-
5. rufen, um einen Saal in dem Nonnenkloster S. Paolo, im Auftrage der Aebtissin, auszumalen.*) Die der antiken Mythologie angehörigen Gegenstände, welche er hier ausführte, gehören zu seinen schönsten Arbeiten. An der Hauptwand stellte er die Diana dar, welche auf einem von weissen Hindinnen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt; die leichte Bekleidung der Göttin verhüllt hier nur wenig die Formen einer vollkommensten Jugend. An dem Gewölbe des Saales ist eine Weinlaube gemalt, mit 16 ovalen Oeffnungen, in welchen man Gruppen der reizendsten Genien erblickt; diese haben meist Attribute der Jagd bei sich, Hörner, Hunde, den Kopf eines Hirsches u. s. w., oder sie liebkosen einander, oder pflücken Früchte von den Rändern der Laube. Man kann nichts Anmuthvolleres, kein süsseres, holderes Spiel sehen, als in den Gestalten dieser Kinder. Darunter sind 16 Lünetten, deren Grund, grau in grau ge-

---

*) *Pitture di Ant. Allegri detto il Coreggio esistenti in Parma nel monistero di S. Paolo. Parma 1800.* — Flüchtig bei D'Agincourt, Malerei, Taf. 202.

malt, mit andern mythischen Darstellungen ausgefüllt ist: den Grazien, der Fortuna, den Parzen, Satyrn u. s. w. Die Auswahl dieser, für ein Nonnenkloster allerdings etwas verwunderlichen Darstellungen erklärt sich aus dem Umstande, dass im Anfange des XVI. Jahrhunderts die italienischen Nonnen in grösstmöglicher Freiheit, ohne Clausur, und die Aebtissinnen oft in fürstlicher Pracht und Ueppigkeit lebten. 1524 wurden jedoch die Nonnen von S. Paolo zur Wiedereinführung der Clausur genöthigt und jene Werke Coreggio's, bis auf die neuere Zeit, dem Auge der Welt entzogen.

Gelegenheit zu grossartigerer Entwickelung erhielt Coreggio, als ihm im Jahre 1520 die Ausmalung der Kuppel von S. Giovanni zu Parma aufgetragen wurde. Hier stellte er, in der Mitte der Kuppel, Christus dar, mit seiner Glorie in der Luft schwebend, und die zwölf Apostel unter ihm auf Wolken sitzend, in Erstaunen und Anbetung versunken. In den vier Pendentifs die vier Evangelisten mit den vier Kirchenvätern. Ein Werk, in welchem eine eigenthümliche Grossartigkeit in der Anordnung des Ganzen wie im Einzelnen, und zugleich der erste bedeutendere Aufwand verkürzter Gestalten sichtbar wird.*) — Auch die Altartribune derselben Kirche war durch Coreggio ausgemalt worden. Im Jahre 1584 wurde dieselbe jedoch, zur Erweiterung des Raumes, eingerissen; indess blieb uns der wesentlichste Theil der hier ausgeführten Compositionen (eine Krönung der Maria nebst verschiedenen Heiligen und andren Figuren) durch Copien von der Hand des Annibale Caracci, die sich gegenwärtig im Museum von Neapel befinden, aufbehalten, sowie auch einzelne Stücke der Originale gerettet wurden. — Diese sämmtlichen Arbeiten wurden von Coreggio im Jahre 1524 beendet.

6.

In einem zweiten grossen Werke entwickelte sich die eigenthümliche Richtung Coreggio's in ihrer vollständigsten Freiheit. Dies ist das grosse Gemälde, welches er in der Kuppel des Domes von Parma, etwa in den Jahren von

7.

---

*) Wie die Malerei der S. Paolo prachtvoll von Teschi gestochen.

1526—1530, ausführte. Es stellt die Himmelfahrt der Maria dar. In der Höhe der Kuppel, wo der Künstler das höchste Licht strahlen liess, stürzt sich Christus, in einer fast gewaltsam verkürzten Stellung der Mutter entgegen. Etwas tiefer herab sind viele Heilige beiderlei Geschlechtes in ebenso wunderbaren Verkürzungen. Erst noch tiefer kömmt die Hauptgruppe der Maria, welche von Engeln in jauchzendem Triumphe emporgetragen wird. Alles dies jedoch nimmt nur die obere Hälfte der Kuppel ein. An dem unteren Theile sind länglich runde Fenster angebracht, und zwischen diesen stehen, theils einzeln, theils paarweise die Apostel, der emporschwebenden Madonna nachschauend; über den Fenstern Genien, deren einige Kandelaber anzünden, andre Rauchfässer in der Hand tragen. In den vier Pendentifs unter der Kuppel sind die vier Schutzheiligen von Parma, auf Wolken sitzend und von Engeln begleitet, dargestellt. Das Ganze bildet ein unermessliches Heer von Heiligen, Seligen und Engeln, Alles voller Jubel und festlicher andachtsvoller Freude. Ein Ton himmlischer Entzückung, in dem Alles sich auflöst, schwebt darüber hin, und doch wird die charakteristische Durchführung des Einzelnen nirgend vermisst. Indess ist der Eindruck für das Auge fast zu reich und unübersehbar; und weil man das Alles in der Verkürzung von unten sieht, also ungleich mehr Beine als sonstige Körpertheile, so musste sich der Künstler schon bei Lebzeiten das Witzwort gefallen lassen, dass er ein „Froschragout" gemalt habe.*)

§. 197. Neben diesen grossen Werken hat Coreggio noch eine bedeutende Anzahl von grösseren und kleineren Staffeleibildern ausgeführt, von denen ich hier die wichtigsten und bekanntesten anführen will.

Eine der beliebtesten kleineren Compositionen Coreggio's, und mehrfach von seiner Hand vorhanden, ist die 1. Vermählung der heil. Katharina. Es ist einer von denjenigen Gegenständen, in welchen sich die Eigenthüm-

*) In einer Reihenfolge von Blättern gest. v. G. B. Vanni, 1642.

lichkeit des Künstlers auf die liebenswürdigste Weise entfalten konnte. Das vorzüglichste Bild dieser Art befindet sich im Louvre. Die Darstellung, wie die jugendliche Heilige (einer Vision zufolge) sich in Gegenwart des heil. Sebastian mit dem göttlichen Kinde vermählt und die Mutter das heilige Spiel sorgsam unterstützt, ist hier in einer so zarten Anmuth ausgeführt, dass man nichts Reizenderes sehen kann; in den Gestalten der Madonna und der heil. Katharina vibrirt das wonnevollste Leben; zudem ist das Ganze in wunderbarer Harmonie der Farben vereinigt. Allerdings theilt Coreggio hier wie überall dem Beschauer nicht jene höhere, geläuterte Stimmung mit, welche bei Rafael und Leonardo durch Reinheit und Adel der Form, Tiefe des Ausdruckes und rhythmische Anordnung geweckt wird; aber er berührt, man möchte sagen, auf dämonische Weise, durch seine ergreifende Darstellung des geistig erregten Sinnenlebens. — Ein anderes, kleines Exemplar von etwas verän- 2. derter Anordnung befindet sich in den Studj zu Neapel; hier sieht das Kind, lachend und verwundert über die sonderbare Ceremonie zu seiner Mutter auf. Andere Wiederholungen (zum Theil vielleicht alte Copien) zu Petersburg, in der Sammlung des Capitols zu Rom, u. s. w.

3. Eine ähnlich reizvolle Composition ist die auf der Flucht nach Aegypten rastende Maria mit dem Kinde, la Zingarella (die Zigeunerin) von dem Bunde, den sie um den Kopf trägt, benannt. Das zartest ausgeführte kleine Exemplar dieser Darstellung befindet sich ebenfalls in Neapel; hier ist die Madonna von schönstem und innigstem Ausdruck; oben im Dunkel schweben reizende Engel. (Wiederholungen und Copien a. a. O.).

Andre bedeutende Gemälde befinden sich zunächst in der Galerie von Parma. Vor allen bemerkenswerth ist hier 4. das Frescobild einer Madonna mit dem Kinde, aus S. Maria della Scala stammend, dessen Anfertigung in jene Zeit fällt, da Coreggio die Kuppel von S. Giovanni malte. Maria, sitzend, hält hier das Kind auf dem Schoosse und

betrachtet es voll zarter Innigkeit; das Kind schlingt den Arm um ihren Hals und blickt zum Beschauer hinaus. Majestät und milde Anmuth, Erhabenheit und Zartheit sind in
5. diesem Gemälde auf das Innigste verschmolzen. — Die Madonna della Scodella ist eine heilige Familie, auf der Flucht nach Aegypten rastend. Das Bild führt den Namen von der Schale, welche Maria in der Hand hält, während Joseph Datteln vom Baume pflückt. Die Composition hat etwas Verwandtes mit jenem (erstgenannten) Bilde zu Florenz, aber die Darstellung ist ungleich vollendeter und schöner. —
6. Der heil. Hieronymus (auch der „Tag" genannt) ist eins von Coreggio's berühmtesten Bildern. Madonna mit dem Kinde; zur Linken Hieronymus und ein Engel neben ihm, der dem Christkinde eine Stelle in dem geöffneten Buche des Heiligen zeigt; zur Rechten Magdalena, knieend und den Fuss des Kindes küssend, neben ihr ebenfalls ein Engel. Eine reine gleichmässige Tageshelle breitet sich über das Bild aus, die Gestalten sind wie von ätherischem Lichte umflossen. Wunderschön ist der Engel neben Hieronymus, —
7. Andres jedoch ist schon nicht frei von Affektation. — Die Kreuzabnahme, (der Leichnam Christi, von den drei Frauen und Johannes beklagt). Ein Bild von einfach grossartiger Anordnung und wiederum von der schönsten Harmonie des Lichtes und der Farbe. In diesem Bilde ist nicht, wie wohl in andern desselben Inhalts, der Schmerz in seiner höchsten Ergiessung, sondern die tiefste Ruhe und Ermattung, die keine Thräne mehr kennt, — auch hier die gänzliche Auflösung in Ein Gefühl, — dargestellt. Gerade in diesem Umstande beruht die höchst ergreifende Wirkung des
8. Gemäldes. — Das Martyrthum der Heiligen Placidus und Flavia ist ein Pendant des ebengenannten Gemäldes und ebenfalls durch seine einfache Anordnung und den schönen Ausdruck ausgezeichnet. Mit dem vorigen Bilde (und dem zunächst anzuführenden S. Sebastian in Dresden) am nächsten verwandt ist der berühmte Christuskopf auf dem „Schweisstuch" der heil. Veronica, der aus dem Privatbesitz Friedrich Wilhelms III. ins Berliner Museum gelangte. Von dem tief-

dunklen Grunde, vor dem das „Tuch" eigenthümlicher Weise wie ein durchsichtiger Schleier hängt, hebt sich das bleiche dornengekrönte Antlitz mit der Macht einer erschütternden Vision ab.*)

Sodann ist die Galerie von Dresden im Besitz einer vorzüglichen Reihenfolge von Altargemälden Coreggio's.**) Des heil. Franciscus ist schon oben gedacht; die übrigen gehören der Blüthezeit des Künstlers an. Der heil. Sebastian, — Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend und von einem Kranze von Kinderengeln umgeben; unten die Heiligen Sebastian, Geminianus und Rochus. Die Engel sind überaus anmuthig, der heil. Sebastian ist vielleicht die schönste von Coreggio's Gestalten (1625 gemalt). — Die heilige Nacht (Anbetung der Hirten), bekannt durch den Effekt der Beleuchtung, welcher, der alten Legende zufolge, von dem neugebornen Kinde ausgeht. Das lichtstrahlende Kind und die Mutter, die es hält, verlieren sich in dem Lichtschein, welcher die fernen Hirten herangelockt hat. Ein Mädchen einerseits und ein schöner Jüngling anderseits, dem ein älterer Hirt als Gegensatz dient, empfangen den vollen Lichtschein, von dem ihr Auge geblendet wird, indem die in der Höhe schwebenden Engel in einem gemilderten Anhauch des Lichtglanzes erscheinen. Etwas ferner beschäftigt sich Joseph mit dem Esel, und im Hintergrunde zeigen sich noch andere Hirten mit ihren Heerden, während am Horizont schon der Morgen anbricht. Ein ätherischer Lichthauch fliesst durch das ganze Bild, und den Formen ist nur so viel von ihren Umrissen und von ihrer Körperlichkeit gelassen, als zur Andeutung der Gegenstände nöthig war. Die Beleuchtung wirkt hier, wie der Gesang zu den

9.

10.

*) Vergl. Waagen im D. Kstbl. 1854, S. 205. Verschweigen dürfen wir jedoch im Interesse der Wahrheit nicht, dass mehrfach an der Autorschaft Coreggio's — wir entscheiden nicht mit welchem Rechte — gezweifelt worden. Die Dornenkrone und das davon abtropfende Blut dürften stark und nicht eben geschickt retouchirt sein. v. Bl.

**) Vergl. Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden etc. S. 45 ff.

Worten des Dichters, auch bei leiserer Andeutung der
11. Formen mit Zauberkraft auf Sinn und Gemüth.*) — Der heilige Georg, — Madonna auf dem Throne vor einer offenen Architektur; Georg und Petrus Martyr, Johannes der Täufer und Geminianus zu ihren Seiten; Engelknaben, mit den Waffen des Georg spielend, im Vordergrunde. Auch hier, wie bei dem heil. Hieronymus in Parma, die lauterste, ebenmässigste Tageshelle. Einzelnes minder bedeutend, namentlich die Engelknaben (diese vielleicht unvollendet); aber das Antlitz der Madonna voll der süssesten, gnadenvollsten Milde, und das des zu ihr gewandten Petrus Martyr voll begeisterter
12. Inbrunst und Hingebung. — Neben diesen grösseren Gemälden besitzt die Dresdner Galerie noch das überaus reizvolle Bildchen der heil. Magdalena (eine eigenhändige Wiederholung
13. im Pallast Odescalchi zu Rom, eine andre sehr vorzügliche bei Lord Ward in London) und ein treffliches männliches Portrait, welches den Arzt des Künstlers darstellen soll.

14. Ein bedeutendes, noch etwas strenges Bild, vielleicht aus früherer Zeit, befindet sich in der Münchner Pinakothek; Madonna in der Glorie, eine Gestalt von vollendetster Anmuth, erscheint dem sie anrufenden Donator; unten, sitzend, aber in höchster ekstatischer Aufregung die hh. Jacobus und Hieronymus. In ihrer Andacht vermisst der Beschauer allerdings jene schöne, ruhige Hingebung, welche sittlich reinigt und emporhebt; es ist vielmehr ein gewaltiges Naturleben, welches durch höhere Berührung in Gährung versetzt ist.

Einige der schönsten Bilder Coreggio's waren früher in Spanien, sind gegenwärtig jedoch, in Folge der französischen Kriege, nach London gekommen.**) Zu den bedeutendsten

---

*) Kleinere Darstellungen desselben Gegenstandes, in ähnlicher Weise behandelt wie das Dresdner Bild und mit verwandten Motiven, finden sich an verschiedenen Orten. Ein sehr vorzügliches Bildchen der Art, gegenwärtig als „Schule des Coreggio" bezeichnet, in der Galerie des Berliner Museums, No. 223. Es ist das im Kunstbl. 1838, No. 58, besprochene Gemälde.

**) Vergl. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, a. m. O. — Waagen, Kunstw. und Künstler in England, a. m. O.

derselben gehören: Christus am Oelberge, ein kleines 15. Bild, von Coreggio, der Sage nach, einst für vier Scudi gemalt, jetzt in der Galerie des Herzogs von Wellington. Auch hier geht, wie in der heiligen Nacht, die Beleuchtung von der Gestalt des Erlösers aus, welcher zur Linken des Bildes kniet. So erscheinen nur er und der über ihm schwebende Engel in hellem Lichte, während die schlafenden Jünger, so wie die mit Judas herannahende Schaar ganz im Dunkel gehalten sind. Es ist aber ein klares Dunkel der anbrechenden Dämmerung und von der reizendsten Farbe im Bilde. Unbeschreiblich schön und ergreifend ist der Ausdruck himmlischen Schmerzes und der Ergebung in Christus; es ist nicht möglich, dieses tiefer und inniger zu empfinden, als es hier dargestellt ist. — Ecce-Homo, lebensgrosse halbe 16. Figuren, in der Nationalgalerie zu London. Christus, mit Dornen gekrönt und dem Volke zur Schau ausgestellt, fünf Halbfiguren. Christus hat hier etwas überaus grandioses in Antlitz und Haltung: selbst der höchste Schmerz entstellt diese wunderbaren Züge nicht; das Vorhalten der gebundenen Hände von edelster Bildung spricht an sich schon die tiefe Bedeutung des Leidens aus. Maria sinkt im Uebermaass des Schmerzes ohnmächtig in Magdalena's Arme; der zuckende Mund, das erstarrende Auge sagt mehr als alle Geberden auszudrücken vermöchten. Links ein Krieger, rauh, aber vom Mitleid bewegt und nicht unedel; rechts Pilatus, gleichgültig aus einer Fensterbrüstung schauend. Unvergleichlich schön, im Schmerze erblassend, ist das Haupt der ohnmächtig hinsinkenden Maria. Das Bild ist strenger in der Zeichnung, als es insgemein bei Coreggio gefunden wird. — Heilige Familie, genannt la vierge au panier, wie- 17. derum ein kleines Bild, in der National-Galerie. Maria sitzt in einer Landschaft, das lebhaft bewegte Christkind auf ihrem Schoosse; im Hintergrunde der mit Tischlerarbeit beschäftigte Joseph. Ein überaus liebliches, zart ausgeführtes Gemälde, voll frischer, seliger Lust und Freude, nur im Ausdruck der Madonna etwas geziert. — Die „Erziehung des Amor", jetzt in derselben Sammlung, werden wir unten

18. erwähnen. — In der Sammlung des Herzogs von Sutherland (Staffordhouse) befindet sich ein Bild von ganz anderer Art als die vorigen; es ist ein Packpferd und ein Packesel sammt ihren Treibern, in einer leuchtenden Landschaft, meisterhaft gemalt — man sagt, als Schild für ein Wirthshaus, in welchem Coreggio seine Zeche nicht anders zu bezahlen vermochte.

19. Unter den Bildern, die in Spanien zurückgeblieben zu sein scheinen, ist besonders Christus als Gärtner mit der Magdalena, im Madrider Museum, wichtig*).

§. 198. Die bisher genannten Werke gehören wesentlich dem Gebiete der religiösen Malerei an. Eine Reihe andrer Gemälde stellt Scenen der antiken Mythologie dar; in ihnen entfaltet sich den Augen des Beschauers die Zartheit weiblicher Körperformen und der Reiz der Lust in unvergleichlicher Weise. Unter diesen sind zuerst und vornehmlich
1. zwei Bilder des Museums von Berlin zu erwähnen: Leda mit dem Schwane, am Ufer eines schattenreichen See's sitzend, zur Linken musicirende Amorinen, zur Rechten badende
2. Mädchen, — und Io, von dem in einer Wolke verhüllten Jupiter umarmt. Auch in diesen Bildern löst sich, wie in den vorhergenannten eines heiligen Inhalts, alles Gefühl in den Einen Ton der Wonne und schmachtender Hingebung auf; voll des süssesten Verlangens giebt sich Leda dem Schwane, der sich kosend an ihr emporschmiegt, hin; ein namenloser Schauer des Entzückens fliegt über den schönen Körper der Io, der leuchtend aus dem dunklen Grunde hervortaucht. Es ist die Lust, die irdische Lust, deren Triumph in diesen Bildern gefeiert wird; aber sie ist rein ausgesprochen, unbefangen, absichtslos; es ist die Lust eines edleren, freieren Geschlechtes der Menschen, welches die Sünde und den Fluch der Gemeinheit und Lüge noch nicht kennt. Beide

---

*) Der „Christus zwischen Engeln auf dem Regenbogen thronend", welcher in der vaticanischen Galerie den Namen Coreggio's trägt, ist zu stumpf in den Farben und entbehrt im Einzelnen des feinern Lebensgefühles allzusehr, als dass man ihn für ein Originalbild halten könnte.

Bilder (und auch das folgende der Danae) befanden sich früher in der Sammlung der Königin Christina von Schweden und kamen später in die berühmte Galerie des Herzogs von Orleans zu Paris. Der Sohn des Herzogs, welcher den aufs Höchste gesteigerten Ausdruck der Wollust in dem Kopfe der Io fürchtete, liess ihn nachmals aus dem Bilde schneiden und verbrennen; später wurde ein anderer Kopf hineingemalt. So kaufte König Friedrich II. beide Bilder für seine Galerie zu Sanssouci. Als sie unter Napoleon nach Paris kamen, wurde der gegenwärtige treffliche Kopf der Io von Prudhon in das Bild gemalt*). Eine vorzügliche Wiederholung der Io, welche allgemein ebenfalls für ächt gilt, befindet sich in der k. k. Galerie zu Wien. — Die obengenannte Danae befindet sich in der Galerie Borghese zu Rom. Sie liegt halb aufgerichtet (hier allerdings in etwas gemeiner Stellung) auf prachtvollem Ruhebette; Amor, ein höchst reizvoller Jüngling, sitzt neben ihr und fängt den goldenen Regen in ihren Gewändern auf. Vor dem Bette ein paar kleine Amorinen, die in anmuthigster Naivetät beschäftigt sind, mit einem Pfeil auf einen Stein zu kritzeln**). Auch hier ist der Körper der Danae ausserordentlich zart behandelt, ihr Gesicht jedoch von minder ansprechendem Ausdrucke. — Jupiter und Antiope, im Museum von Paris. Antiope, schlafend, in verführerischer Lage hingestreckt, neben ihr Amor, ebenfalls schlafend; Jupiter, lauschend und ihr Gewand aufhebend, in der Gestalt eines jugendlich schönen Faunes; — in dem weichen Schmelz des Vortrages vielleicht das Allervollendetste, was Coreggio geschaffen hat, aber in den Formen wohl etwas zu voll und reich. — Die Erziehung des Amor durch Venus und Mercur, in der Nationalgalerie zu London. Hier steht Venus aufrecht, in voller Entfaltung der schönsten und edelsten Gestalt; Amor, wiederum ein überaus lieblicher naiver Knabe, ist eifrig bemüht, ein Blatt zu lesen, welches der am Boden sitzende

3. 4. 5.

*) Prudhon's Autorschaft wird neuerdings in Abrede gestellt. Auch der Kopf der Leda ist neu.

**) Sie werden erstern schleifen wollen.

6. Mercur ihm vorhält. — Ganymed, vom Adler in die Lüfte entführt, in der k. k. Galerie zu Wien, zeichnet sich ebenfalls durch die lieblichste kindlichste Anmuth aus.

§. 199. Coreggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger, welche mit mehr oder weniger Glück in seinem Style zu malen versuchten. Dahin gehören sein Sohn: Pomponio Allegri, der sich durch eine ziemlich einfache Zeichnung auszeichnet; Francesco Maria Rondani, dem man Ueberfleiss und Kleinlichkeit in den Beiwerken vorwirft*); Michelangelo Anselmi, der schon unter Sodoma's Schülern genannt wurde (eine sehr manierirte Madonna mit Heiligen, im Louvre); Bernardino Gatti, der eine eigene Süssigkeit des Colorits hervorzubringen wusste; Giorgio Gandini; Lelio Orsi von Novellara, der für den besten Nachahmer Coreggio's gilt, u. a. m.

Grösseren Ruhm als alle diese hat Francesco Mazzuoli, genannt: il Parmigianino**) erlangt (Sohn des schon genannten Filippo Mazzuoli, eines tüchtigen älteren Malers von Parma. Geboren 1503, gest. 1540). Sein Ruhm datirt aber aus einer Zeit, in welcher das Gefühl für die wahre, naive Schönheit fast ganz erloschen war. Ich habe bereits beim Coreggio angedeutet, wie gefährlich selbst für diesen Meister seine Richtung war und dass er nicht immer der Gefahr widerstanden hat; beim Parmigianino ist dies fast ohne Ausnahme der Fall: die Beweglichkeit, der lebendige Affekt gehen bei ihm fast überall in eine unerträgliche Ziererei und in die nüchternste Koketterie über. Er wird um so widerwärtiger, als er zugleich die edleren Formen der römischen Schule (z. B. des Michelangelo) und zugleich auch eigne unnatürliche langgestreckte Verhältnisse seiner Figuren damit zu verbinden strebt. Und trotzdem blieben ihm als

---

*) Ihm glaubt Waagen (Kunstbl. 1845, Nr. 3) die kleine heil. Nacht im Berliner Museum zuschreiben zu können. Vgl. S. 288. Anm.

**) P. J. Affo: *Vita del pittore Francesco Mazzolo, detto il Parmigianino. Parma* 1784. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Parmigianino.*

Schüler seines Meisters einzelne unverwüstliche Vorzüge, ein oft sehr klarer, warmer Ton in der Färbung, eine grosse Bestimmtheit der Ausführung, und zuweilen, wenn der Gegenstand es mit sich brachte, eine tüchtige Auffassung des Lebens. Was die damaligen Epigonen der grossen Meister auf Irrwege leitete, war, wie wir sehen werden, hauptsächlich eine von aussen auf sie einwirkende falsche Richtung, mehr als ein inneres Unvermögen, sodass ihnen in einzelnen Gattungen, wo jene Einwirkung wegfiel, noch immer das Höchste gelang. Diess gilt bei Parmigianino wie bei manchen andern namentlich von den Bildnissen; ein ausgezeichnet schönes 1. Portrait eines ritterlichen Herrn, welches den Columbus, und ein anderes, welches die Geliebte des Künstlers darstellen soll, befinden sich im Museum von Neapel; andre an andern Orten. Hie und da kommt auch wohl eine einfachere heilige Familie von seiner Hand vor. Zu seinen berühmtesten, aber widerwärtigsten Bildern gehören die sogenannte Madonna mit dem langen Halse in der Galerie Pitti zu Florenz 2. und die heil. Margaretha (Madonna mit Heiligen, unter 3. denen vorn die heil. Margaretha kniet) in der Pinakothek von Bologna. Dagegen ist ein grosses Altarbild in der Nationalgalerie zu London, Madonna in den Wolken und Jo- 4. hannes der Täufer dem heil. Hieronymus erscheinend, ein vorzügliches Jugendwerk des Parmigianino, von kräftigster Durchbildung und grosser Virtuosität; der schöne Kopf des Christuskindes wäre Coreggio's nicht unwürdig. Ueber der Vollendung dieses Bildes hatte der eifrige Künstler im Jahre 1527 die Eroberung von Rom überhört; die plündernden Lanzknechte, die ihn bei der Arbeit überraschten, sollen ihn vor Erstaunen und Bewunderung selbst gegen ihre Genossen geschützt haben. — Bedeutende Frescomalereien des Parmi- 5. gianino befinden sich zu Parma, in den Kirchen S. Giovanni und della Steccata.

Schüler des Parmigianino war sein Vetter Girolamo di Micchele Mazzuola, womöglich ein noch grösserer 6. Manierist als jener. Eine höchst unangenehme Madonna mit S. Catharina und Paulus, im Berliner Museum.

Achtes Capitel.

Die Schulen von Venedig.

§. 200. Ich gehe nunmehr zu der letzten grossen Hauptgruppe über, welche in der italienischen Kunst vom Anfange des XVI. Jahrhunderts wiederum einen Reichthum eigenthümlicher Vollendung entfaltete. Dies sind die Venetianer. Bei ihnen wird zunächst ebenfalls ein besonderer technischer Vorzug bemerkbar. War es bei den Römern die schöne Form, beim Coreggio das malerische Helldunkel, so erscheint bei den Venetianern dieser Zeit, ähnlich wie bei ihren Vorgängern, die wir bereits betrachtet haben, die Farbe als dasjenige Element, welches vorzugsweise ihren künstlerischen Bestrebungen den Stempel der Vollendung aufgedrückt hat. Mit bewunderungswürdiger Meisterschaft wissen sie das warme Leben des Nackten, die Pracht und den Schimmer der mannichfaltigsten Stoffe nachzuahmen, und, ich möchte sagen: mit Licht im Lichte zu modelliren*). Aber bei ihnen

*) Obiger Ausdruck ist keine Hyperbel; er bezeichnet in der That die den Meistern der venetianischen Schule eigenthümliche Farbenbehandlung, welche das Resultat einer genauen Beobachtung der Wirkungen der Farbe und des Lichtes auf das Auge ist: — „Alle Theile eines gesunden menschlichen Körpers, auf welche das Sonnenlicht gerade auffällt, haben eine röthlich gelbliche Farbe und zugleich ist es die, welche das Auge am meisten reizt, ihm gleichsam freundlich entgegenleuchtet und von diesem Sinnorgane am lebhaftesten aufgenommen wird. Daher treten so beleuchtete und gefärbte Stellen scheinbar hervor. Andere Theile, welche nicht den Strahlen zugewendet, sondern seitwärts liegen, empfangen ihre Beleuchtung von näheren und ferneren beleuchteten Gegenständen, und von der durch Licht erfüllten Atmosphäre; diese Widerscheine hauchen gleichsam den Theilen, auf welche sie fallen, die Farbe der Gegenstände an, von welchen sie abprallen. Da nun diese Widerscheine blaulich sind, wenn sie aus der freien Luft kommen, so theilen sie diese blauliche Farbe dem weniger beleuchteten Gegenstande mit, und wenn dies eine zarte Haut ist, so entsteht aus der Mischung mit der bloss gelbröthlichen Farbe ein Lichtgraulichgrün. Diese Färbung fällt aber dem Auge, weil sie matter ist, weniger auf, und so weichen diese Theile scheinbar zurück, und erscheinen als Halbschatten, selbst wenn sie

ist dieses Element der Technik wiederum nur der Ausdruck einer besonderen höheren Auffassungsweise; es ist die Freude an dem Leben und dem Glanze des Lebens, was sich in allen edleren Leistungen dieser Schule ausspricht. Und von einer solchen Auffassungsweise ausgehend, wissen sie doch, obgleich dieselbe fast auf die Nachahmung des Nächstliegenden beschränkt scheint, das Leben nach allen Seiten und bis in seine Tiefen zu durchdringen und wiederum die grossartigsten Aufgaben zu erfüllen. — Zu bemerken ist übrigens, dass die Venetianer im Ganzen sehr wenig al fresco, sondern meist in Oel, auch die grossräumigsten Bilder, ausgeführt haben. Der Grund liegt sehr nahe, indem natürlich die Beschaffenheit der Oelfarben ihre eigenthümliche Richtung ungleich mehr begünstigen musste, als dies bei der strengeren Technik der Frescomalerei möglich war.

Eine sehr grosse Menge venetianischer Künstler ist in dieser Richtung mit grösserer oder geringerer Selbständigkeit thätig gewesen; zunächst jedoch reihen sie sich vorzugsweise um zwei Meister, Giorgione und Tizian, beides Schüler des Giovanni Bellini.

§. 201. Giorgio Barbarelli di Castelfranco, gewöhnlich Giorgione genannt, wurde um 1477 geboren und starb 1511. Er ist der erste unter den Venetianern, welcher die alterthümliche Befangenheit der Bellini'schen Schule ablegte, und die Kunst mit Freiheit, den Auftrag der Farbe in einer kühnen entschlossenen Weise behandelte. Seine Gemälde haben insgemein den Ausdruck einer strengen, leuchtenden Kraft, einer innerlich verschlossenen Glut, welche zu der Ruhe, die äusserlich in seinen Darstellungen zu herrschen pflegt, einen sehr eigenthümlichen Contrast bildet; es ist, möchte ich sagen, ein erhöhtes Geschlecht von Menschen, welches die Fähigkeit zu den edelsten und grossar-

---

fast so hell sind, wie die beleuchteten Stellen." (Von Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, II, S. 146, Anm.)

tigsten Aeusserungen des Lebens in sich trägt. Dies zeigt
1. sich zunächst in seinen Portraits und Charakterköpfen. Vorzüglich schöne Portraits von ihm befinden (oder befanden) sich in der Galerie Manfrini zu Venedig, namentlich eins, das eine Dame mit einer Laute im Arme darstellt, und ein zweites, darin man einen vornehmen Venetianer sieht, der sich zu einer Dame umwendet, und auf der andern Seite
2. einen zierlichen Pagen. Sehr ausgezeichnet ist auch Giorgione's eignes Portrait in der Münchner Galerie, ein Kopf voll bewegter Leidenschaftlichkeit, und mit einer eignen Melancholie in dem dunkelglühenden Auge. (Ein Brüderpaar in Schwarz, der eine einen Brief lesend, anscheinend
3. Geschäftsleute, im Berliner Museum). — Charakterfiguren, wie sein Saul und David in der Galerie Borghese zu Rom;
4. David mit dem Haupte des Goliath in der kaiserl. Galerie zu Wien u. s. w. kommen mehrfach vor. Man kann oft in Zweifel sein, ob man ein eigentliches Portrait oder einen Charakterkopf, oder ein Genrebild vor sich hat, so sehr verstand es Giorgione, das menschlich Bedeutende und desshalb
5. Allgemeingültige an seinen Gestalten hervorzuheben. Dahin gehört z. B. das „Concert“ in der Galerie Pitti (zwei Geistliche, welche Klavier und Violoncell spielen, und ein Jüng-
6. ling); der Musikmeister der einen Knaben singen lehrt, in
7. der Nationalgalerie zu London; das Bildniss eines Kriegers
8. nebst einer andern Figur, in den Uffizien zu Florenz; ein schönes Mädchen, welches die Hand auf die Schulter ihres
9. Geliebten legt, in der Sammlung Ashburton zu London; die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers, im Louvre, (bestritten) ein anderes Exemplar in der Baring'schen
10. Sammlung zu Stratton; zwei wunderbar reizende Frauenköpfe in der Sammlung zu Castle Howard, u. a. m.*).

Von seinen Andachtsbildern befindet sich das grösste und ausgezeichnetste in der Solly'schen Sammlung zu Lon-
11. don: Maria unter einem Baldachin in einer Landschaft thro-

---

*) Ueber das angebl. Portrait des Gaston de Foix siehe unten S. 321 bei Savoldo.

nend, zu den Seiten vier Heilige, nach alterthümlicher Weise abgesondert stehend, unten drei musizirende Engel. Im Charakter und Ausdruck zeigt sich hier jener schwermüthig-grossartige Ernst, welcher Giorgione hie und da eigen ist; die Behandlung ist voll und breit, die Farbe tiefglühend. Eine heil Familie mit S. Sebastian und S. Catharina, mit [12.] hochpoetischer Landschaft, in der Galerie des Louvre, ist ebenfalls vorzüglich, doch noch etwas hart in den Umrissen. In einer Madonna der ehemaligen Leuchtenberg'schen Galerie [13.] in München — sie sitzt mit dem Kinde unter einem Lorbeerbaum — erscheint das glühende Leben wiederum durch eine edle Strenge gemässigt.

Uebrigens kommen die Bilder dieses frühverstorbenen Meisters im Ganzen selten vor; zudem sind die Fresken, welche er in Venedig gemalt hat, untergegangen. Am seltensten sind seine historischen Gemälde. Zu diesen gehört der Tod des Petrus Martyr, in der National-Galerie zu Lon- [14.] don, ein weniger bedeutendes kaum für echt zu haltendes Bild; und ein Bild der Dresdner Galerie von anmuthvoll [15.] idyllischem Charakter, Jacob, welcher die Rahel begrüsst. Eine Anbetung der Hirten im Fitzwilliam-Museum zu Cam- [16.] bridge steht dem letztgenannten Bilde in der Behandlung sehr nahe. — Auch dürfte zu den Gemälden dieser Art ein sonderbares Bild von beträchtlichen Dimensionen zu rechnen [17.] sein, welches sich in der Akademie von Venedig befindet, wohin es aus der Schule des heil. Marcus gebracht worden ist. Es stellt einen Seesturm dar, welcher im Jahre 1340 durch Dämonen erregt war und Venedig zu zerstören drohte, dessen Wuth aber durch drei Heilige besänftiget ward. Man sieht auf dem Bilde eine wild bewegte See und ein wildsegelndes Schiff, welches mit satyrähnlichen Teufelgestalten angefüllt ist. Auf einer kleinen Barke schiffen ihnen die drei Heiligen Marcus, Nicolaus und Georg, dräuend entgegen. Entsetzt stürzen sich die Teufel beim Anblick der Heiligen ins Meer; einige sitzen im Tauwerk des Schiffes, andre oben im Mastkorbe, wo Feuer ist und von wo sich der Qualm über Himmel und See breitet. Ganz im Vor-

grund ist eine Barke mit vier glühend beleuchteten nackten satyrähnlichen Gestalten, prächtige Körper, besonders die beiden sitzenden Ruderer, keck, frei und höchst meisterhaft gemalt. Fabelhafte Seethiere tauchen auf; auf dem einen reitet wiederum ein gehörnter Satyr. Am Ufer, in der Ferne, ist eine Stadt; links sieht man zuschauendes Volk.

Wie die Auffassung des ebengenannten Gemäldes sehr eigenthümlich erscheint, so findet man überhaupt mannigfach in Giorgione's Bildern eine besondere, poetische Anschauungsweise, welche sich eines Theils in allegorischen Beziehungen und Andeutungen (die jedoch nicht immer leicht zu enträthseln sein dürften), anderen Theiles in der Composition mehr novellistischer Scenen äussert und die eine bedeutende Verwandtschaft mit dem, heutigen Tages sogenannten „romantischen Genre" hat. Jene allegorischen Bilder tragen mehr das Gepräge seiner früheren Zeit und des Bellini'schen
18. Styles. Eins der frühern Werke dieser Art (wie es scheint), der sog. „Astrolog", befindet sich in der Galerie Manfrini zu Venedig. Der Alte, in phantastischem Gewande, sitzt an einem Marmortische vor einem verfallenen Gebäude, in dessen einer Nische eine verstümmelte Venus steht; Cirkel und Messingscheibe in der Hand schaut er hinaus; links warten ein geharnischter Jüngling und ein am Boden sitzendes Weib, welches mit einem vor ihr liegenden nackten Kinde spielt; fern in der Landschaft ausruhende Krieger unter
19. einem Baume*). — Ein eigenthümlich anziehendes Gemälde mehr novellistischen Inhalts, aber von minder kräftiger Durchführung, ist im Museum von Paris: eine Landschaft, in welcher zwei junge Männer mit zwei nackten Weibern, musikalische Instrumente in den Händen, sitzen (das eine der Weiber schöpft Wasser aus einem Brunnen), — wiederum ein Bild voll glühenden Lebens und edler Sinnlichkeit**). —

---

*) Herr v. Quandt, Uebersetzung des Lanzi II., S. 66, Anmerk. erkennt auch in diesem Bilde die Scene einer Novelle.

**) Von Waagen, Paris, S. 461, dem ältern Palma beigelegt. — Im Kunstblatt 1846, Nr. 2 werden dem Giorgione auch neun schöne

Auch ein mythologisches Bild, die von einem Satyr verfolgte 20. Nymphe, eine Halbfigur von grosser unbefangener Schönheit, wird im Pallast Pitti dem Giorgione zugeschrieben.

Aber auch historische Gegenstände der heil. Geschichte werden unter Giorgione's Hand — zwar nicht zu Genrebildern, denn dafür ist seine Auffassung zu gross — wohl aber zu romantischen Novellen von unsäglichem Reiz. Hieher gehört eines seiner Meisterwerke, welches sich in der Galerie 21. der Brera zu Mailand befindet. Es stellt die Findung Mosis dar, alle Figuren aber in dem reichen, venetianischen Costüme, welches gerade zu Giorgione's Zeit galt. In der Mitte, unter einem Baume sitzt die Prinzessin, voll Verwunderung auf das Kind blickend, welches eine Dienerin ihr überreicht. Der Seneschall der Prinzessin, Ritter und Damen stehen daneben. Auf der einen Seite sitzt ein Liebespaar im Grase und weist auf den Vorgang hin, auf der andern Musikanten und Sängerinnen, Pagen mit Hunden und ein Zwerg mit einem Affen. Es ist ein Bild, in welchem sich alle höchste Erdenpracht und Lust vereinigt und darin der biblische Vorgang eben nur ein anziehenderes Interesse hineinbringt. Das der Geschichte widersprechende Costüm ist hier so wenig störend, wie auf andren venetianischen Bildern jener Zeit, indem es hiebei nicht auf eine nüchtern historische, sondern mehr auf eine poetische Wahrheit abgesehen und die Gegenwart reich genug an Poesie war, auch ihr Costüm gerade die Entfaltung einer eignen romantischen Pracht gestattete. Dies Bild hat, bei aller Gluth der Farben, übrigens bereits etwas Weicheres in der Malerei und erinnert hierin schon an Giorgione's glücklicheren Nebenbuhler, Tizian, der nicht, wie jener, mitten im Laufe seines schönsten Strebens durch den Tod abgerufen wurde. — Ein ähnliches kleines 22. Bild in der Form eines Frieses befindet sich im Pallast Pitti. — Mehrere kleine biblische Geschichten, wahrschein- 23. lich aus frühster Zeit und nicht ohne mannigfache Härten,

---

weibliche Köpfe, die Musen darstellend, im Pallast Barbarigo zu Venedig zugeschrieben.

findet man in den Uffizien zu Florenz, z. B. ein Urtheil Salomonis, eine Anbetung der Könige etc. Eins dieser Bilder ist besonders bezeichnend für die Art und Weise, wie Giorgione auch die „heilige Unterredung" zu einer Novellenscene machte; man erblickt eine Terrasse über einem Gebirgssee, mit der Aussicht auf schroffe, romantische Ufer; auf einem Throne sitzt die Madonna, einzelne Heilige, S. Katharina, S. Paulus gehen im Gespräche frei umher; auch S. Sebastian ist hier nicht angebunden, Petrus lehnt nachdenklich an einer Balustrade, kleine Genien spielen harmlos am Boden. Herrlich kühn und von schönster Klarheit und Wärme der Farbe ist hier, wie auf manchen Bildern des Meisters die Landschaft, in deren Ausbildung er den meisten übrigen Venetianern vorangegangen ist.

§. 202. Unter Giorgione's Schülern war der bedeutendste Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547), dessen ich bereits bei Gelegenheit des Michelangelo (S. 153—155) gedacht habe. Aus seiner venetianischen Zeit — bis zum 26sten Altersjahre — ist nur ein Hauptbild, ein Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, vorhanden, das freilich von der Fülle und Herrlichkeit Tizians nicht mehr weit entfernt ist und einen Rückschluss auf die Persönlichkeit Michelangelo's gestattet, welcher den schon so vollendeten Venetianer in seine, ganz entgegengesetzte Richtung zu bannen vermochte. In einer offenen Halle sitzt der milde, würdevolle Chrysostomus vorlesend an einem Pulte; aufmerksam und liebevoll zu ihm hingeneigt steht Johannes der Täufer, auf sein Kreuz gestützt, hinter ihm zwei andere heilige Männer; links zwei heilige Frauen, andächtig zuhörend; ganz vorn Magdalena, den Beschauer majestätisch anblickend, ein Prachttypus des damaligen venetianischen Frauenideals, in voller, weltlicher Schönheit. Die Aufgabe einer santa conversazione liess sich nicht würdiger lösen als hier durch den Bezug der Zuhörenden zur Hauptfigur geschehen ist; an Farbengluth steht das Werk überdiess den besten Arbeiten des Lehrers gleich. — Auch eine Madonna auf dem Throne mit sechs Heiligen, in S. Niccolo zu Treviso, ist ein

Jugendwerk des Meisters. — Vorzüglich ausgezeichnet ist Fra Sebastiano in Portraitbildern, deren an verschiedenen Orten vorkommen; namentlich schreibt man ihm das ausgezeichnet schöne Portrait des Cardinal Polus, in der Galerie 3. der Eremitage zu Petersburg, zu, welches früher den Namen des Rafael führte; dass auch das treffliche Doppelportrait, welches im Louvre den Namen „Rafael und sein Fechtmeister“ führt, wahrscheinlich von Sebastiano ist, wurde be- 4. reits bemerkt. — In Rom trat Fra Sebastiano in ein näheres Verhältniss zu Michelangelo und malte mannigfach nach dessen Cartons, eignete sich auch, abweichend von der Weise der venetianischen Schule, in selbständigen Werken Manches von der Compositionsweise dieses Meisters an. In solcher Art entstand das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus (in der National-Galerie zu London), welches er 5. 1519 im Wettstreit mit Rafaels Verklärung malte und dazu Michelangelo einen Theil der Zeichnung — die Gruppe des Lazarus und der um ihn Beschäftigten — geliefert hatte*). Es ist ein figurenreiches Bild, zwar nicht von recht bedeutsamer Haltung des Ganzen, aber mit grossen Schönheiten im Einzelnen. In dem Lazarus, der mit einem wunderbaren Blick auf Christus die ihn umgebenden Binden löst, ist das Wiederaufleben auf das Geistvollste ausgedrückt; Christus, eine höchst edle Gestalt, deutet mit der Rechten gen Himmel; in dem verschiedenen Ausdruck der Umstehenden spiegelt sich das Ereigniss in gewaltigster Weise ab. Die Ausführung ist von grösster Gediegenheit, der Ton der Farbe noch tief und gesättigt. — Aus derselben Zeit eine 6. treffliche heil. Familie in der Sammlung des Sir Thomas Baring zu Stratton. — Eins der edelsten Werke der frühern 7. römischen Epoche Sebastiano's, den todten Christus darstellend, welcher von Joseph von Arimathia gestützt, von Magdalena beklagt wird (auf einer Steinplatte gemalt), befindet sich im Berliner Museum. Es sind colossale Halb-

---

*) Nach Waagen, England I., S. 185 u. f., sogar den Entwurf zur ganzen Composition.

figuren, der Leichnam von grossartigster Bildung, Joseph
8. von wunderbarem Schmerzensausdruck. — In der Galerie
Pitti zu Florenz befindet sich ein Martyrthum der heil.
Agatha, welches in ähnlicher Weise michelangeleske Composition und einen Rest von venetianischem Colorit verbindet,
dabei jedoch ausser der Scheusslichkeit des Gegenstandes
auch dadurch unangenehm berührt, dass Sebastiano schon
hier die unmittelbare Lebensfrische einem Stylprincip opferte,
welches doch nie ganz sein eigen wurde. Zwar behalten
auch seine spätern Arbeiten neben der grandiosen Formenbildung noch sehr erhebliche Vorzüge des Colorites bei, allein
es beginnt eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die schöne
Einzelform, namentlich in Betreff der Gewandung sichtbar
zu werden, auch wendet der Künstler die ihm zur Gewohnheit gewordene Colossalität oft da an, wo sie nicht hingehört,
z. B. im Portrait. Noch aus der besseren Zeit sind die nach
9. Michelangelo's Zeichnungen ausgeführten Fresken in S. Pietro
in Montorio zu Rom (erste Kapelle rechts), wovon die Geisselung Christi in der würdigen, vortrefflich bewegten Composition und auch in der edeln Ausführung als das Vorzüglichste erscheint. (Eine eigenhändige Wiederholung im Kleinen
10. im Pallast Borghese.) Spät und von unangenehmer Wirkung
sind dagegen die Malereien in der Capella Chigi, in S. M.
11. del popolo. Unter den spätern colossalen Portraits nennen
wir das eines Cardinals (vorgeblich Papst Alexanders VI.) in
12. den Studj zu Neapel, und ein weibliches Bildniss in der National-
13. galerie zu London. Das höchst vorzügliche Bildniss des
Andreas Doria, im Besitz des Fürsten Doria zu Rom, ist
leider nicht mehr sichtbar.

Ein andrer Schüler des Giorgione war Giovanni da Udine, der jedoch nachmals nach Rom, zum Rafael ging,
wo wir ihn bereits kennen gelernt haben und wo er in den
mannigfachen decorativen Gegenständen Gelegenheit zur Entfaltung seiner venetianischen Kunstfertigkeit fand. — Ferner
der Veroneser Francesco Torbido, genannt: il moro,
von dem sich vornehmlich in Verona Gemälde finden, die
zum Theil noch in Etwas an die mehr alterthümliche Rich-

tung der Veroneser erinnern. Im Dome von Verona malte 14. er Scenen aus dem Leben der Maria nach den Cartons von Giulio Romano. — Auch ein mittelbarer Schüler des Giov. Bellini, welcher jedoch Manches von Giorgione angenommen haben mag, gehört hieher: Sebastiano Florigerio aus Udine. Zwei Madonnen mit Heiligen in der Akademie von 15. Venedig von alterthümlicher Anordnung und schöner Formenfülle, dabei von blasskaltem Colorit.

Der Einfluss des Giorgione erstreckte sich jedoch über seine eigentliche Schule (die nicht bedeutend war) hinaus und durch sein Beispiel wurden auch andere Künstler für die neue freiere Richtung der Malerei gewonnen. Ich nenne unter diesen zuerst den Jacopo Palma vecchio, einen Maler, der anfangs dem Style des Bellini folgte, und erst in späterer Zeit sich den Meistern des XVI. Jahrhunderts anschloss, die er, und zwar besonders den Giorgione, mit ziemlichem Glücke nachahmte. Wenn er den letztern in scharfer Durchbildung nicht erreichte, so ist ihm doch ein eben so reiches Lebensgefühl und eine weiche Süssigkeit eigen, welche oft an die reizendsten Gestalten Tizians erinnert. In seinen frühern Werken haben die Köpfe noch etwas alterthümlich Strenges, was später einer milden Ruhe weicht; die herbe verschlossene Kraft Giorgione's ist ihm dagegen fremd geblieben. In der Akademie von Venedig sieht 16. man von ihm einen heil. Petrus von andern Heiligen umgeben, ein Bild aus der früheren Zeit, aber schön und würdig. Auch ein grosses Altarblatt in S. Zaccaria, Madonna 17. mit sechs Heiligen und einem ausserordentlich schönen Engel, welcher auf der Geige spielt, gehört noch zu den frühern Werken. Dann folgt, in der Akademie, eine anziehende 18. Himmelfahrt Mariä, die etwa der Uebergangsperiode angehört. Das Hauptwerk aber ist ein Altarblatt in S. Maria 19. Formosa, in sieben Abtheilungen, wovon die mittlere die heil. Barbara mit der Palme darstellt, eine Gestalt voll hoher Andacht und grandioser Ruhe, dergleichen die venetianische Kunst nicht viele geschaffen hat. Ebenfalls aus der reifsten 20. Zeit des Künstlers ist die Heilung des besessenen Mädchens

durch Christus, in der Akademie; die theilnehmenden, aufgeregt dreinredenden Jünger, die Besessene und ihre Mutter sind von vortrefflichem Ausdruck, Christus aber nicht bedeutend, obschon dem Typus des Gian Bellini angenähert. Die Farbe ist von höchster Gluth und Schönheit. — Mehrfach kommen
21. heilige Familien mit andern Heiligen, in Halbfiguren vor, eine der besten im Pallast Manfrini. — Auch ausserhalb Venedigs
22. sind Palma's Werke nicht sehr selten; eine Madonna mit Heiligen von naivster Schönheit im Pallast Borghese zu Rom;
23. eine andere im Pallast Colonna; eine grosse und besonders
24. herrliche in der Galerie zu Turin. Sehr vorzügliche Bilder aus seiner späteren Zeit sind in der k. k. Sammlung zu
25. Wien. — Eine Madonna mit Heiligen in der Stuttgarter
26. Sammlung. — Eine schöne heil. Familie, mit einem das Kind anbetenden jungen Hirten, befindet sich im Louvre.

Auf ähnliche Weise, wie Palma, bildete sich ein etwas älterer Künstler, Rocco Marconi aus, von dem man in Venedig sehr anziehende Bilder sieht. Die Farbe erreicht bei ihm eine Transparenz und Gluth, wie selbst bei Giorgione selten; dabei verfällt er jedoch in's Bunte und ist in Anordnung und Charakteren insgemein nicht bedeutend. Noch zur
27. ältern Richtung hinneigend ist ein Altarbild, Christus zwischen
28. zwei Heiligen, in S. Giovanni e Paolo; zwei Darstellungen
29. der Ehebrecherin vor Christo, in der Akademie und im Pallast Manfrini, sind überfüllt und im Ausdruck schwach;
30. auch ein Christus zwischen zwei Aposteln, in der Akademie ist nur in der Farbe bedeutend; dafür hat der Künstler in einer grossen Kreuzabnahme (in derselben Sammlung) all seinen Reichthum und eine Fülle des schönsten, rührendsten Ausdruckes entwickelt.

Erinnerungen an die mehr alterthümliche Weise der Schule, und obgleich in schöner Technik, doch ohne die venetianische Farbengluth ausgeführt, enthalten auch die Werke noch einiger andren Meister, namentlich des Lorenzo Luzzo da Feltre und des Gio. Paolo l'Olmo, von denen u. a. ein Paar gute Bilder im Berliner Museum befindlich sind.

Noch muss ich hier einen Künstler anführen, den Lorenzo Lotto, der ursprünglich Schüler des Bellini war und dem Giorgione nachstrebte; jedoch zugleich als ein Nachahmer des Leonardo da Vinci genannt wird. Diese verschiedenen Richtungen treten in den verschiedenen Bildern des Künstlers hervor. So ist in den Studj zu Neapel ein 32. treffliches Gemälde, welches mit seinem Namen bezeichnet ist und sich ganz der Schule des Bellini anschliesst, andre (z. B. in der Galerie Pitti zu Florenz) sind mehr mailändisch, 33. noch andre im Style der neueren venetianischen Malerei. — In letzterer Art sind mehrere Bilder zu Venedig, nament- 34. lich ein heiliger Augustin mit zwei Engeln und andren Figuren in S. Giovanni e Paolo. In der Solly'schen Sammlung 35. zu London war ein ausgezeichnetes Bild, welches den Maler mit seiner Familie darstellt. — Die Werke, die seine Vaterstadt Bergamo aufzuweisen hat, sind minder bedeutend; das 36. schöne Bild in der Kirche zu Alzano, unweit Bergamo, den Tod des Petrus Martyr darstellend, ist ihm neuerdings abgesprochen worden*).

§. 203. Selbst auf seinen Mitschüler und glücklicheren Nebenbuhler, Tiziano Vecellio**), hat Giorgione einen entschiedenen Einfluss ausgeübt; doch bildete dieser sich bald in besonderer Eigenthümlichkeit aus. Tizian war um das Jahr 1477 zu Cadore (an der Gränze von Friaul) geboren und erhielt anfangs eine gelehrte Bildung. Er lebte mit den Gelehrten und Dichtern seiner Zeit, z. B. mit dem Ariost zu Ferrara, dem Pietro Aretino zu Venedig, in vertrauten Verhältnissen und ward von den Fürsten und Herren

*) Von Rumohr, drei Reisen etc. S. 320.

**) *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio da Cadore Cav. e pitt. con l'arbore della sua vera consanguineità. Venezia* 1622. — Neuer Abdruck: *Vita dell' insigne pitt. Tizian Vecellio già scritta da anonimo autore riprod. con lettere di Tiziano, per cura dell' Ab.* Franc. Accordini. *Venezia* 1809. — Stefano Ticozzi: *Vite de' pittori Vecellj di Cadore. Milano* 1817. — Northcote: *The life of Tizian. London* 1830. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Titien.* Tizian-Album (Photographieen) mit Text v. W. Lübke. Berlin, G. Schauer.

als der vorzüglichste Portraitmaler vielfach geehrt. Papst Paul III. lud ihn nach Rom; besonders aber war es Kaiser Karl V., der ihn vielfach beschäftigte und den er sogar zweimal in Augsburg besuchen musste. (Ob er nach Spanien gekommen sei, ist sehr zweifelhaft.) Er starb 1576, in seinem neun und neunzigsten Jahre, an der Pest.

Schon in der Wahl seiner Gegenstände ist Tizian unstreitig der vielseitigste Maler seiner Schule, ja es giebt kaum eine Gattung der Malerei, welche er nicht in seinem langen, überaus thätigen Leben durch hohe Leistungen gefördert hätte. Allein wir baben bereits erwähnt, dass diejenige Richtung, welche in Venedig Kunst und Leben beherrschte, von der florentinisch-römischen bedeutend abwich, und so liegt auch der Schwerpunkt von Tizians Grösse anderswo als bei Leonardo, Michelangelo und Rafael. Grosse, symbolisch bezugreiche Compositionen, in welchen schon die Anordnung ein höheres geistiges Factum darzustellen hat, sind von ihm nicht vorhanden; auch auf Schärfe der Charakteristik, auf gewaltige Entwickelung der Form, selbst auf ideale Schönheit geht er nicht direkt aus — obwohl ihm diess Alles in hohem Grade zu Gebote steht; — was er aber von seinem ersten bis zu seinem letzten Bilde erstrebt und oft im edelsten Sinne erreicht hat, ist nicht weniger gross und ewig als die Leistungen Jener. Das, was beim Giorgione noch als der Ausdruck einer herben glühenden Kraft erschienen war, löst sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen und heiteren Schönheit, einer schönen und edlen Menschlichkeit. Von Tizian gilt es vornemlich, was ich im Allgemeinen über die den Venetianern eigenthümliche Richtung gesagt habe. Er ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewusstsein, den höchsten Genuss des Daseins abspiegeln. Eine selige Befriedigung, — so ähnlich den Marmorbildern des griechischen Alterthums und doch wiederum so verschieden, — ein ruhiges Genügen, eine harmonische, gleichmässige Existenz spricht sich überall in 1. ihnen aus. Darum wirken sie so wohlthuend auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie

häufig eben nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere und erhöhte Stimmung mit. Es ist das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut; es ist die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen.

Was Tizian von Coreggio scheidet, mit welchem er sonst eine offenbare Congenialität besitzt, ist wesentlich ein ganz verschiedenes Wollen. Wo der Lombarde ein nervös aufgeregtes Leben schildert, giebt der Venetianer ruhiges Behagen; wenn bei Jenem die Gestalten nur desshalb geschaffen scheinen, um daran das Spiel der Empfindung und des Naturlebens darzustellen, nehmen sie bei Diesem vor allem eine grandiose, volle Existenz in Anspruch und sind dann in der Bewegung um so gewaltiger; wo Jener vor hastiger Leidenschaft nicht zur Entwickelung schöner Formen kömmt und uns desshalb modern erscheint, da behält Dieser seine unerschütterliche Grundlage dauernder und nothwendiger Schönheit; wie endlich Coreggio's Helldunkel etwas an sich Bedingtes, Mittelbares, ein Phänomen an den Körpern ist, so ist bei Tizian die Farbe der Ausdruck der Existenz selber.

§. 204. In seinen früheren Bildern erscheint Tizian noch als ein Anhänger des Bellini'schen Styles, den er jedoch bereits mit einer eigenthümlichen Kraft zu behandeln weiss. Eine Anbetung der Könige im Pallast Manfrini zu Venedig, ein kleines figurenreiches Bild mit mancherlei Mängeln in den Figuren, aber mit einer artigen weiten Landschaft, ist gewiss eins seiner frühesten Stücke. Schon entwickelter sind eine Madonna mit Engeln in der Galerie der Uffizien zu Florenz, eine Madonna mit Heiligen im Pallast Colonna, und eine zierliche kleine Madonna im Pallast Sciarra zu Rom. Sodann gehört hieher besonders ein schönes einfaches Bild in der venetianischen Akademie, den Besuch Mariä bei der Elisabeth darstellend; sowie auch eine sehr anmuthige Madonna mit dem Kinde aus dieser Zeit, in der

1. 2. 3. 4. 5. 6.

k. k. Galerie zu Wien, zu erwähnen ist. Von den Bildern
7. des Louvre gehört die scharf naturalistische vierge au lapin, und eine sehr edle Madonna mit drei Heiligen in einer Landschaft hieher.

Das schönste und vollendetste unter den Werken aus Tizians früherer Periode, eins seiner schönsten überhaupt,
8. ist der Christus mit dem Zinsgroschen *(Cristo della Moneta)* den er für den Herzog von Ferrara malte, jetzt in der Dresdner Galerie befindlich. Alles vereinigt sich in dem Kopfe des Christus zur edelsten Wirkung; Schmelz der Fleischtöne, zarte Behandlung des Haares und Bartes, Anmuth der Lippen, und das Glänzende des Auges mit der Milde des abweisenden Blickes. Trefflich ist der Gegensatz in dem schlauen Pharisäer.

Unter den Werken aus Tizians entwickelter Periode nenne ich nur die bedeutendsten und berühmtesten. Zuerst diejenigen, welche der heil. Geschichte angehören. Eins der
9. vorzüglichsten ist die grosse Himmelfahrt Mariä, die aus der Kirche S. Maria gloriosa de' frari in die Akademie von Venedig hinübergeführt ist. Es ist ein wunderbar mächtiges Weib, das in göttlichem Sturm emporgetragen wird; hier ist Alles schön, Kopf, Gestalt, Stellung, Faltenwurf, Pracht und Licht der Farbe. Reizende Gruppen von Kinderengeln umgeben sie. Unten stehen die Apostel, die in feierlichen Bewegungen emporschauen; doch scheinen diese Figuren im Ausdrucke nicht ganz unbefangen. — Eine andre Himmel-
10. fahrt der Maria, aber nicht von solcher Bedeutung, ist im Dome von Verona. Schön ist es, wie hier die Maria einsam, ohne weitere Umgebung von Engeln, von den Wolken aufgehoben wird.

Bei weitem aber das trefflichste der hieher gehörigen
11. Bilder ist eine Grablegung Christi im Pallast Manfrini zu Venedig. Es ist ein höchst vollendetes Meisterwerk, vielleicht das bedeutendste unter Tizians Bildern und die edelste Darstellung dieses Gegenstandes. Hier ist das körperliche Geschäft des Tragens trefflich angeordnet, zugleich aber der geistige Schmerz zum eigentlichen Mittelpunkte der

Handlung gemacht. Einer trägt zu den Häupten, ein andrer zu den Füssen Christi; Johannes, der dahinter steht, erhebt Christi Arm. Maria zur Linken, in jammervoller Betrachtung, ist im Begriff in Ohnmacht zu fallen; Magdalena umfasst sie, ohne aber vom Heilande wegzublicken. Hier ist die grösste Schönheit der Gestalten, das edelste Pathos der Bewegung mit dem lebendigsten Affekt und der tiefsten innerlichsten Empfindung verbunden. — Wenn irgend ein venetianisches Bild auf die spätere Kunst einen Einfluss geübt hat, so ist es dieses; die edelsten Inspirationen des van Dyck hängen von diesem wunderbaren Werke ab. — Eine Wiederholung desselben Bildes, von beinahe gleicher Schönheit in der Ausführung, befindet sich im Museum von Paris. 12.

Sehr heiter und weltlich liebenswürdig ist das grosse Bild der Darstellung Mariä im Tempel, jetzt in der Akademie zu Venedig. Eine Menge Volkes, darunter auch Senatoren und Procuratoren des heil. Marcus, sehen verwundert, begeistert, gespannt zu, wie das liebliche Kind, sein blaues Röckchen zierlich mit der Rechten zusammenfassend, die Tempeltreppe hinaufsteigt, wo von Geistlichen umgeben, der erstaunte Hohepriester es mit seinem Segen empfängt. Von Fenstern und Balconen sehen Zuschauer herab; neben der Treppe aber sitzt ein altes Hökerweib bei ihrem Eierkorb, welche ganz neugierig nach dem Gewühl hinschaut. Der ganze Vorgang ist mit grösster Naivetät und in einer unvergleichlichen farbenglühenden Ausführung dargestellt. — Von einer öfter vorkommenden Darstellung des Gastmahls zu Emmaus, welche sich nicht sowohl durch Grösse als durch milde Ruhe des Ausdruckes auszeichnet, befindet sich ein Exemplar im Louvre, eine gute alte Schulwiederholung in den Studj zu Neapel. 13. 14.

Ebenso sind von Tizian sehr treffliche Altarbilder, Madonnen auf dem Throne, mit Heiligen umgeben und Fromme anbetend zu ihren Füssen, vorhanden. Ein grosses Hauptbild der Art ist in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig: Madonna mit mehrern Heiligen und als Donatoren die Fa- 15.

16. milie Pesaro, ein Wunderwerk schöner Lebenswahrheit. Einige andre vom höchsten Werthe sind in der Galerie von Dresden.

Andre nicht eben häufige Bilder dieses Inhalts sind meist freier geordnet, als sog. sante conversazioni; auf solchen sitzen und stehen die Heiligen in ungebundener Weise zusammen und unterhalten sich einer mit andern. Der Thron der Madonna, welcher bei den Vivarini und Bellini immer noch die Heiligen trennte, ist hier seitwäts angebracht, oder mitsammt der architektonischen Einfassung gänzlich verschwunden; oben in lichten Goldwolken schwebt dann die Mutter Gottes zwischen lebenslustigen Genien, während unten die Conversation sich zu ungehemmten Gruppen ordnet. In solchen Bildern verschwindet natürlich der eigentlich erbauliche Zweck fast ganz und man sieht in ihnen insgemein nur eine Gesellschaft schöner und kräftiger Menschen, die manchmal ein andres als das religiöse Interesse zu verbinden scheint. Ein vorzügliches Altarblatt aus Tizians späterer
17. Zeit, in der vaticanischen Galerie, kann als Typus dieser Gattung gelten; dem begeistert empor schauenden S. Nicolaus im bischöflichen Prachtgewande sehen S. Petrus und die reizende Katharina über die Schulter in's Buch; weiter rückwärts S. Franz und S. Anton von Padua in Ekstase; links S. Sebastian, eine Gestalt, welche fast in all diesen Bildern wiederkehrt und für welche man Tizian nicht verantwortlich machen darf; sonst bliebe es wohl unbegreiflich, dass die andächtigen Heiligen ihn nicht vor Allem seiner Bande entledigt und seine Wunden verbunden haben sollten. Oben in den Wolken zwischen Engeln die Madonna, welche in heiterm Humor das liebliche Kind einen Kranz herunterwerfen lässt. — Treffliche Bilder der Art findet man u. a.
18. auch in München, auch in der Leuchtenberg'schen Galerie (jetzt St. Petersburg). — Die lebensgrosse Gestalt Johannes des Täufers, in der Akademie zu Venedig ist bei aller Schönheit doch im Charakter nicht ganz entschieden genug und scheint
19. weniger von hoher Ahnung als von sanftem Schmerz erfasst. — Der grosse h. Hieronymus in einer grandiosen, waldigen

Felsgegend (das beste Exemplar im Louvre) ist eine ergreifende Darstellung gewaltiger Busse und sicher eines von denjenigen Motiven, wodurch Tizian am meisten auf die Maler des XVII. Jahrhunderts eingewirkt hat. — Von einer oft wiederkehrenden Darstellung der heil. Magdalena befindet sich das beste Exemplar im Pallast Barbarigo, andere im Pallast Pitti, im Escurial, in den Studj zu Neapel, im Pallast Doria zu Rom etc. Einen tiefen sittlichen Schmerz muss man in diesen Bildern nicht suchen; es ist ein schönes sinnliches Weib, dessen Busse wohl kaum von Dauer sein wird. — Ein herrliches Altarblatt, Tobias mit dem Engel darstellend, befindet sich in S. Caterina zu Venedig; man glaubt darin die Beihülfe von Tizians Schüler Santo Zago zu erkennen.

20.

21.

22.

§. 205. Tizian ist in denjenigen Darstellungen am vorzüglichsten, in welchen eine gewisse äussere Ruhe der Gestalten ihm Gelegenheit zur Entfaltung seiner eigenthümlichen Schönheit giebt. Selbst in der Himmelfahrt der Maria und in der Grablegung war dies der Fall. Anders ist es in denjenigen seltenen Darstellungen, in denen eine lebendig bewegte Handlung enthalten ist. Dergleichen ist seiner Natur fremd und man merkt hie und da den Zwang. So z. B. in der Dornenkrönung des Pariser Museums, wo der Meister in der Darstellung des Gewaltsamen und Rohen das richtige Maass nicht finden honnte. Und selbst bei seinen beiden berühmtesten historischen Bildern bemerkt man, trotz der höchsten denkbaren Begabung für alles lebendig Bewegte, dass die Schilderung des Seins mehr seine Sphäre ist als die des Thuns. Das eine dieser Werke, die Ermordung des S. Petrus Martyr, in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, war allerdings für ein colossales Altarblatt keine glückliche Aufgabe; der Heilige blickt, das Schlages wartend, gen Himmel; was er leidet, sagt mehr der wilde Sprung des Mörders und die entsetzensvolle Geberde des Schülers; die Scenerie, ein dunkler Waldesrand mit Wolkenschatten, hinten in grellem Zwielicht das Gebirge, ist, wie bei Tizian durchgängig, überaus meisterhaft. Ungleich bedeutender erscheint die Marter des h. Laurentius, ein ebenfalls riesiges Altarbild in der Jesuitenkirche zu Venedig

1.

2.

3.

(welches leider, wie das vorige, stark gelitten hat). Die schöne, edel verkürzte Gestalt des Heiligen, von oben durch einen himmlischen Lichtstrahl, von unten durch das Feuer des Rostes beleuchtet, lässt viel weniger die physische Qual als die heilige Standhaftigkeit des Märtyrers erkennen, welche all die Schergen in wildes Erstaunen versetzt und sie theils zu scheusslicher Bosheit, theils zur Bewunderung und zur Flucht antreibt; nur ein harter alter Kriegsmann in dieser prachtvoll bewegten Gruppe blickt unverwandt und ohne sich irre machen zu lassen, auf den Heiligen hin. Dazu kömmt ein Lichteffekt, wie er vielleicht nicht zum zweitenmal dargestellt ist; das Feuer, der Strahl von oben und die Flammen zweier Pechpfannen bringen in die nächtliche Scene einen Strom von Lichtern und Reflexen, welcher auch die geringste Composition zu einem Wunderwerke machen müsste.

Im Dogenpallaste zu Venedig hatte Tizian bedeutende Malereien meist geschichtlichen Inhalts ausgeführt; diese 4. wurden durch den schon erwähnten Brand, welcher fast alle inneren Theile des Pallastes zerstörte, vernichtet. Nur das Frescobild eines von Tizian gemalten heil. Christophorus hat sich hier, über einer kleinen Treppe neben der Kapelle des Pallastes, erhalten; der Kopf desselben ist schön, das Uebrige der Figur jedoch sehr mittelmässig. — In Verona, in der Sammlung des Rathspallastes, schreibt man ihm ein geschicht- 5. liches Gemälde von sehr grossen Dimensionen zu. Hier sieht man den Dogen von Venedig auf dem Throne, zu seinen Seiten die Signori in rothem Costüm; zur Rechten die Garde der Sclavonen, zur Linken in weiss seidener Kleidung die Rathsherren von Verona, welche dem Dogen Fahne und Schlüssel ihrer Stadt überreichen. Ueber ihnen, in Wolken, die heil. Jungfrau mit den Heiligen Marcus und Zeno (den Schutzheiligen von Venedig und Verona). Die Composition des Bildes ist nicht gerade grossartig, auch erkennt man in Einzelheiten z. B. in den Heiligen, sehr deutlich die Hand minder vorzüglicher Künstler; die Portraitköpfe der dargestellten Personen aber sind höchst ausgezeichnet und voller Leben.

§. 206. Eine besondere Meisterschaft hat Tizian in der Darstellung nackter weiblicher Gestalten entwickelt; hier zeigt sich der Zauber seiner Colorits in seiner vollsten Gewalt. Nur ist zu bemerken, dass er in den Darstellungen solcher Art nicht selten eben mit dieser seiner Meisterschaft der Technik einen gewissen Prunk treibt und statt der Naivetät, statt einer unbefangenen heimlichen Situation, eine wohlüberlegte Schaustellung schöner Glieder malt. Auffallend zeigt sich dies bei Vergleichung der beiden berühmten Venusbilder in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Während die eine von diesen (sie trägt Blumen in der Hand, im Nebengemach erblickt man Frauen, welche Gewänder aus einer Lade nehmen) eben in der Naivetät ihrer Stellung eine verführerische Gewalt über den Beschauer ausübt, so lässt die zweite (hinter der ein Amor steht) trotz der gleich hohen Meisterschaft der Technik kalt. Bewunderungswürdig ist übrigens an jener ersten, wie die ganz vom Licht umflossene Gestalt, die von einem weissen Gewande und vor einem hellen Hintergrunde liegt, doch das schönste Relief der Formen und die kräftigste Farbe zeigt. — Aehnliche Bilder finden sich mannichfaltig, wie z. B. in Dresden; eine schöne Danae zu Neapel, eine andre zu Wien; Andres in England, namentlich ein berühmtes Bild in der Galerie von Cambridge, wo (nach einer wenig begründeten Sage) in der Gestalt der Venus die Prinzessin Eboli portraitirt ist und König Philipp II., die Laute spielend, neben ihr sitzt. — Auch andere hieher gehörige vorzügliche Bilder sind in England vorhanden, z. B. zwei grosse Darstellungen der Diana und ihrer Nymphen im Bade, beide in der Bridgewater-Galerie; in der einen sieht man den Actäon, in der andern wird die Schuld der Kalisto entdeckt; beide Bilder stammen aus der spätern Zeit des Meisters und sind weniger in der Durchführung als in der Gesammtwirkung bedeutend. Eine eigenhändige Wiederholung des Bildes der Kalisto*), für Philipp II. gemalt, befindet sich im Museum zu Madrid, eine andere im Belvedere zu Wien. In der Bridgewater-

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

*) Desgleichen auchder Action. v. Bl.

Galerie ist noch ein andres zierliches Bild, eine Venus, die aus dem Wasser aufsteigt und sich die Haare trocknet, neben
8. ihr eine schwimmende Muschel. Venus, die den Adonis von der Jagd zurückzuhalten strebt, im Museum von Madrid; ein zweites Original im Pallast Barbarigo zu Venedig; eine gute
9. Schulcopie in der englischen National-Galerie. Venus, halbe Figur, der Amor einen Spiegel vorhält, und eine Nymphe, von einem Satyr umarmt, im Pallast Barbarigo zu Venedig.
10. — Im Pallast Borghese zu Rom eine Ausrüstung Amors; er lässt sich ruhig von Venus die Augen verbinden, während ein anderer Amorin sich flüsternd an ihre Schulter lehnt und zwei Grazien Bogen und Köcher herbeibringen. Obwohl bereits manierirt und mehr mit Paolo Veronese übereinstimmend, zeichnet sich diess Bild durch heitere Lebensfülle und
11. Naivetät aus. U. a. m. — Drei herrliche Bilder, welche Tizian schon im Jahre 1514 für Herzog Alphons von Ferrara malte, enthalten grössere mythologische Scenen in reicher Landschaft; zwei davon, die Ankunft des Bacchus auf Naxos und ein Opfer für die Göttin der Fruchtbarkeit, befinden sich
12. im Museum von Madrid, das dritte, Bacchus und Ariadne, in der Nationalgalerie zu London. Es ist die reizvollste poetische Auffassung der Mythe, voll Schönheit und Humor, in strengern und edlern Formen gefasst, als diess bei den meisten spätern Werken Tizians der Fall ist. Als viertes Bild soll das schon erwähnte Bacchanal Gian Bellini's, mit Tizians Landschaft, dazu gehört haben. — Ein anderes
13. Bacchanal im Madrider Museum athmet wiederum jene schöne, glühende Sinnlichkeit, welche der Einklang des Menschenlebens mit dem Naturleben ist. Es ist eine Gesellschaft von Jünglingen und Mädchen, grossentheils nackt, im Freien zu bacchischem Gelage versammelt, singend und trinkend, einige in leichtverschlungenem Reigen; das einzige Absichtliche ist eine Bacchantin, welche nackt im Vordergrunde schläft. —
14. Die berühmte Venus del Pardo, im Louvre, eigentlich Jupiter (als Satyr), welcher das Gewand der schlafenden Antiope aufhebt, ist nach vielfachen Beschädigungen jetzt hauptsächlich durch die grossartig schöne Landschaft bedeutend. —

Ein Bild von der grössten Gewalt schöner Sinnlichkeit, obgleich es fast nur bekleidete Figuren enthält, befindet sich in der Münchener Galerie. Es stellt die Venus dar, welche ein junges Mädchen in die Geheimnisse des Bacchus aufnimmt. Es sind halbe Figuren. Venus sitzend, in weissem Untergewande und grünem Oberkleide, das blonde Haar in Flechten aufgewunden, ist eine Gestalt in edelster Fülle, von zarten, durchaus vollendeten Formen; in dem Auge, das auf die junge Bacchantin niederblickt, liegt der Zug einer tiefen Schwermuth, — es ist die Melancholie der Vollendung. Sie hält eine Pansherme (wie es scheint) in den Händen, die noch von einem Schleier umhüllt ist. Die Bacchantin beugt sich vor ihr nieder; minder zart in ihren Zügen als die göttliche Meisterin, ist doch ihr ganzes Wesen von Glut und Verlangen erfüllt; ungestüm drängen ihre Formen sich vor, nur mit Mühe hält sie die niedersinkenden Gewänder noch fest, schmachtend blickt ihr grosses glänzendes Auge zu der Göttin empor. Amor lehnt an dem Rücken der Venus und blickt ruhig auf seine junge Beute, für die er keinen Pfeil mehr anzusetzen braucht; ein junger hübscher Faun, im Begriff eine Traube zu pflücken, blickt mit einer gewissen gemässigten Spannung auf die Enthüllung der Herme; ein hässlicher Satyr, dessen Kopf hinter der Bacchantin sichtbar wird, hält eine volle Schale mit reifen Früchten über ihrem Haupte. (Die Hauptfiguren dieses Bildes kehren auf manchen andren Gemälden wieder; — so auf einem Bilde der k. k. Galerie zu Wien, welches den Marchese del Guasto*) mit seiner Geliebten und andren Figuren darstellt und einem ähnlichen im Louvre, dessen männliche Hauptfigur auch, und vielleicht mit mehr Recht, für den Herzog v. Alba ausgegeben wird.)

15. 16.

Auch in jener mehr novellistisch-symbolischen Gattung, welche Giorgione ausgebildet hatte, schuf Tizian mehrere herr-

*) Wenigstens sieht der Marchese auf seinem schönen Porträt von Tizians Hand in Cassel, und als Bräutigam auf P. Veronese's grosser „Hochzeit zu Cana“ im Louvre ganz anders aus; ist auf beiden letztgenannten Bildern aber unverkennbar identisch. v. B.

17. liche Werke. Das eine, „die drei Lebensalter“ genannt, stellt in schöner Landschaft einen jungen Hirten mit einem reizenden blonden Mädchen auf dem Rasen sitzend vor, er legt ihr nachdenklich die Hand über die Schulter, während sie ihn mit dem Ausdruck heiliger Unschuld und Treue anblickt, seitwärts zwei schlummernde und ein eben erwachtes, geflügeltes Kind, in der Ferne ein Greis, von Todtengebeinen umgeben. Es ist eine der schönsten idyllischen Gruppen neuerer Kunst, und der Beschauer fühlt sich unwiderstehlich mit in den stillen Traum hineingezogen. Die beiden Originale fin-
18. den sich in der Bridgewater-Galerie zu London und im Pallast Manfrini zu Venedig; eine vorzügliche, aber in einem andern Geist empfundene Copie von Sassoferrato in der Galerie Borghese zu Rom. — In der letztgenannten Sammlung befin-
19. det sich auch das schöne Bild, welches als „irdische und himmlische Liebe“ benannt wird*). Zwei weibliche Gestalten sitzen am Rande eines sarcophagartigen Brunnens; die Eine, in reicher venetianischer Tracht, mit Handschuhen, Blumen in den Händen, neben sich eine zerpflückte Rose, schaut verschlossen und wie von innerlichem Kampfe bewegt vor sich hin; die Andere ist nackt, ein rothes Gewand fällt hinter ihr hinab: sie zeigt die reizendsten, zartesten und reinsten Körperformen; mit wunderbar süsser Ueberredung scheint sie zur andern hingewandt; neben ihr plätschert Amor im Brunnen; in der Ferne wiederum eine reiche, glühende Landschaft.

§. 207. Endlich ist Tizian einer der grössten Bildnissmaler aller Zeiten gewesen. Ihm genügte nicht der scharfe, gross gefasste, in schönem Styl behandelte Charakter; er gab seinen Gestalten auch noch das Gefühl würdevollen Behagens, er fasste sie alle zur guten Stunde auf, und hat uns auf diese Weise einen Begriff von den alten Venetianern hinterlassen, woneben alle Societät der jetzigen Welt arm und klein erscheint. So reich und bunt die Tracht hie und da sein mag, so zieht doch die edle Fülle des Daseins in der Gestalt immer das ganze Interesse auf sich. Vor Allem sind die

*) Sollte etwa „Liebe und Sprödigkeit“ gemeint sein? — B.

Bildnisse einiger wunderbaren Weiber zu erwähnen, welche man als „die Geliebte Tizians“ zu bezeichnen pflegt. Die vollste, freiste Schönheit offenbart sich in der „maîtresse de Titien“, im Louvre; hier ist alle Sehnsucht, alles Begehren erloschen und erfüllt in einer edeln, göttergleichen Existenz. Derselbe Kopf findet sich wiederum mit ähnlicher Schönheit in der sog. „Flora“ der florentinischen Uffizien, welche ebenfalls mit nackter Brust und freiwallendem Goldhaare dargesellt ist, Blumen in der Rechten, mit der Linken ein violettes Gewand haltend. Eigentliche Porträts sind: la bella di Tiziano im Pallast Pitti, eine reife Schönheit, in blauem, goldgesticktem Kleide, mit violetten, weissbauschigen Ermeln und goldner Halskette; eine ebenso benannte ernste, herrliche Gestalt in rothem und blauem Seidenkleide in der Galerie Sciarra zu Rom; die sog. „Sklavin“ (eine ganz sinnlose Bezeichnung) im Pallast Barberini zu Rom, wahrscheinlich ein blosses Schulbild, indem bei mächtiger Schönheit doch die Gewandung für Tizian zu massig, der Ausdruck zu kalt, der Blick zu unsicher, die Carnation zu braun ist. Zahlreiche andere Frauenbildnisse übergehen wir. — Als Familienbild ersten Ranges gilt die vor der Hostie kniende Familie Cornaro, in der Sammlung des Herzogs von Northumberland zu London. — Von männlichen Porträts ist noch in allen grössern Sammlungen Europa's eine solche Fülle vorhanden, dass es schwer ist, die Bedeutendsten herauszuheben: im Louvre, der Marchese del Guasto mit seiner Geliebten (oder nach O. Mündler seiner Frau, Maria v. Arragonien, vergl. übrigens S. 315), welcher Amor, Flora und Zephyr ihre Gaben darbringen; König Franz I. (wahrscheinlich nicht nach der Natur, sondern nach einem Medaillon und deshalb im Profil gemalt); mehreres Andere von höchstem Werthe. Im Pallast Manfrini zu Venedig, Ariost. Im Pallast Barbarigo, Papst Paul III. In den Uffizien zu Florenz, Carl V. im Panzer; ein junger Krieger etc. Im Pallast Pitti, Pietro Aretino (ein anderes Exemplar in München); Cardinal Hippolyt von Medici, in ungarischem Prachtkleide; Philipp II. in ganzer Figur. Im Pallast Corsini zu Rom, Philipp II. in

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

halber Figur, überaus geistvoll aufgefasst. Im Pallast Colonna
13. zu Rom, Onufrius Panvinius. In Cassel der Marchese del
14. Guasto, in ganzer Figur, in phantastischem Drachenhelm und purpurner (antikisirender) Kriegstracht, höchst vorzüglich.
15. Im Berliner Museum, der Admiral Moro, des Meisters eignes im hohen Alter u. s. w. — Endlich ist ein mehrfach als Charakterfigur behandeltes Bildniss zu erwähnen, welches Tizians Tochter Lavinia darstellen soll*). Eins der vorzüg-
16. lichsten Exemplare befindet sich im Museum von Berlin; hier hebt das schöne, prachtvoll gekleidete Mädchen eine Schale mit Früchten empor. Wiederholungen: die eine jetzt wahr-
17. scheinlich in Petersburg (Eremitage?), eine andre beim Gra-
18. fen Grey in London, wo statt jener Früchte ein Schmuckkästchen auf der Schale steht; ein viertes Fxemplar im Königl.
19. Museum zu Madrid; hier aber ist das Porträt zur historischen Darstellung umgewandelt: es ist die Tochter der Herodias, die auf einer Schale das Haupt Johannis des Täufers trägt, das Costüm ist freier behandelt, die Stellung leidenschaftlicher und das Ganze ein Bild voll der ergreifendsten Poesie. —
20. Auch in der „Nymphe mit dem Satyr" des Pallastes Barbarigo erkennt man denselben Kopf wieder.

In seinen spätesten Bildern erscheint Tizian hie und da altersschwach; er fuhr bis in sein höchstes Alter zu malen fort und wollte es nicht glauben, dass Auge und Sinn mangelhafter geworden waren. Schon die Fresken aus dem Leben
21. S. Antons, welche er und seine Schüler in der sog. Scuola del Santo in Padua ausführten, scheinen grossentheils Bravourarbeit seines Alters zu sein. Uebrigens ist noch in den allerspätesten Werken des Bewunderungswürdigen genug, des eigentlich Störenden nur wenig, indem die Abnahme der Kräfte sich in Zerflossenheit der Darstellung, weniger aber in manierirten Formen offenbart. Wie lebendig ist noch jene
22. Verkündigung in S. Salvatore zu Venedig! der kecke, trotzig schöne Jünglingskopf des Engels, das Jubeltreiben der Knaben in der himmlischen Glorie können die allerdings sehr

*) Ueber diese verschiedenen Darstellungen s. den Aufsatz Kugler's in der Zeitschrift: Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, No. 30.

mittelmässige Maria wohl vergessen machen. Der Transfiguration, ebenda, fehlt es noch durchaus nicht an Kraft, 23. selbst an Leidenschaft der Intentionen, nur die Formen sind unbestimmter. Sein letztes, von ihm nicht ganz vollendetes Werk, Christus vom Kreuze abgenommen, in der Akademie 24. von Venedig lässt allerdings erkennen, dass dem neun und neunzigjährigen Manne die Hand zitterte, aber noch ist die Conception lebendig und ergreifend, noch glüht die Farbe, noch strömt das Licht in allen Schattirungen um die gewaltige Gruppe.

Wie Tizian auf die ganze Folgezeit wirkte, wie die Niederländer später an ihn anknüpften, als es galt eine neue Historienmalerei zu begründen, werden wir unten darstellen. Hier ist nur noch auf die eigenthümliche Ausbildung der Landschaft hinzuweisen, wodurch Tizian ein neuer Gründer in dieser Gattung geworden ist. Ein Sohn der Alpen, hat er die Gebirge, die Dörfer und die Bäume seines friulesischen Vaterlandes gewiss in manchen seiner Bilder vor Augen gehabt und mit seinen Gluthfarben verherrlicht; aber er suchte darin nicht das Phantastische, wie die alten Niederländer, sondern das gesetzmässig Schöne, nicht das Viele wie die frühern Florentiner, sondern das Grosse und Einfache; bei ihm zuerst sind Gruppen und Farben harmonisch, und von ihm lernte wahrscheinlich die Schule der Caracci, so dass sich auch Poussin und Claude Lorrain mittelbar an ihn anschliessen. Ob er jemals die Landschaft als besondern Gegenstand behandelt hat, mag dahingestellt bleiben; gewiss sind aber in mehreren Bildern die Figuren wenigstens nicht mehr die Hauptsache. Eine Predigt Johannes z. B., in Devonshirehouse zu London, dient der reichpoetischen Land- 25. schaft mit ihren mächtigen Bergformen schon recht eigentlich zur Staffage.

§. 208. Tizian hat sehr wenig eigentliche Schüler gebildet; um so mehr jedoch zählt er Nachahmer, welche sich seinen Styl anzueignen strebten; und wenn sie auch kein Werk ersten Ranges lieferten, doch meistentheils durch die Bahn der Naturnachahmung, wohin sie durch Tizians Beispiel gelei-

tet wurden, vor manieristischen Verirrungen geschützt blieben. Zu diesen gehören zuerst mehrere Künstler aus seiner eigenen Familie: Sein Bruder Francesco Vecellio, von
1. dem im Berliner Museum ein tüchtiges Altarbild vorhanden
2. ist; sein Sohn Orazio Vecellio, ein ausgezeichneter Porträtmaler; sein Neffe und treuer Reisegefährte Marco
3. Vecellio, von dem sich im Dogenpallaste und in S. Giovanni Elemosinario zu Venedig einige leidlich gute Arbeiten
4. vorfinden. Auch sind hier Santo Zago und Girolamo di Tiziano, eigentlich Gir. Dante, zu nennen, gute Copisten des Meisters.

Bonifacio Veneziano (1494–1563) ist ein tüchtiger, ruhiger, hie und da etwas handwerklicher Meister der venetianischen Schule und guter Nachahmer Tizians. Er kann als Beweis dienen, was Zeit und Umgebung auch aus einem ganz mittelmässigen Talente machen können. Venedig ist sehr reich an Bildern von seiner Hand, unter denen besonders diejenigen, welche einfach zusammengestellte Heilige oder heilige Familien enthalten, durch ihre schlichte Tüchtigkeit anziehen. In grösseren Compositionen reicht er nicht wohl aus; zu deren Durchdringung fehlt ihm Tizians Energie und die nachhaltige Kraft seiner Farben. Doch erfreuen solche biblische Geschichten (deren eine Menge von ihm vorhanden sind) immer durch eine Fülle lebendiger, ansprechender Gestalten und selbst hin und wieder durch reizvolle, weltlich novellistische Behandlung. Hieher gehört besonders das
5. „Gastmahl des reichen Mannes“ in der Akademie zu Venedig. Es ist Nachmittag; in einer offenen Halle, an einem Tisch, auf welchem noch die Confektschüssel steht, sitzt der reiche Mann zwischen seinen beiden Buhlerinnen; die Eine scheint ihm, die Hand auf dem Herzen, Treue zu versprechen; die Andere hört sinnend einer Lautenspielerin und einem halbknienden Violoncellisten zu, welchen ein Mohrenknabe das Musikheft hält, während ein bärtiger junger Nobile ihnen über die Schulter sieht Links zwei Pagen an einem Kühlbecken, Wein naschend; rechts der arme Lazarus, von einem Diener und einem Hunde abgewiesen; im Hintergrunde ein

Prunkgarten, Falkeniere, Pagen und Reitknechte. — Späte Bilder Bonifazio's sind insgemein flau und sehr manierirt.

Ein andrer guter Nachahmer der spätern, verschwommenen Manier Tizians ist Andrea Schiavone; eine schöne 5. Anbetung der Hirten von ihm in der k. k. Galerie zu Wien, eine vortreffliche Madonna mit Heiligen (ganze Figuren), in 6. der Akademie zu Venedig; Kains Brudermord, im Pallast 7. Pitti, ein trefflich verkürzter Akt, in einer schönen Waldlandschaft, u. a. m. Bei schöner Färbung sind die Köpfe meist etwas leer, die Formen nachlässig und unbestimmt. In den 8. Studj zu Neapel wird dem Andrea ein „Christus vor Pilatus" zugeschrieben, ein Bild, welches alle diese Mängel zeigt; höchst vorzüglich ist nur der lebensmüde Kopf des Landpflegers, dessen grosses gläsernes Auge zu fragen scheint, was Wahrheit sei. — Aehnlich ist Domenico Campagnola aus Padua, dessen vorzügliches Talent die Eifersucht des Meisters rege zu machen wusste; in der Akademie zu Venedig von 9. ihm vier Propheten, halbe Figuren. Bedeutenderes in Padua. — Giovanni Cariani aus Bergamo (ursprünglich ein Anhänger des Giorgione) verdient hier gleichfalls ehrenvolle Erwähnung. Seine Vaterstadt besitzt anmuthvolle Gemälde seiner Hand. Das ausgezeichnetste ist das aus S. Gottardo in Bergamo, jetzt in der Brera zu Mailand, Madonna, in 10. reicher Landschaft sitzend; hinter ihr ein Teppich von zwei Engelknaben gehalten; zu ihren Seiten ein Hofstaat von Heiligen. Einfache Anordnung, schöner heiterer Charakter zeichnen das Bild sehr vortheilhaft aus. — Geronimo Savoldo aus Brescia ist ein nicht minder tüchtiger Nacheiferer Tizians; von ihm ist eine schöne Anbetung der Hirten 11. in der Galerie Manfrini zu Venedig; eine schön gemalte, übrigens unbedeutende Transfiguration in den Uffizien zu 12. Florenz; ein paar gemüthliche heil. Einsiedler in der Galerie 13. Manfrini zu Venedig; eine anmuthige weibliche Figur im 14. Museum von Berlin. In dem (angebl.) Bildniss des Gaston 15. de Foix (im Louvre), sonst dem Giorgione zugeschrieben, aber mit dem Namen Savoldo's bezeichnet, hat er durch Beifügung mehrerer Spiegel die Gestalt von allen Seiten gezeigt,

ein Scherz, der sich auf die damaligen Rangstreitigkeiten zwischen Sculptur und Malerei beziehen dürfte. — Bedeutender jedoch als alle diese ist Calisto Piazza aus Lodi (vgl. oben S. 58), von dem sich in der dortigen Kirche dell'
16. Incoronata eine bedeutende Anzahl von Gemälden aus der Geschichte Johannes des Täufers befindet, die in Bezug auf Reinheit des Sinnes und Tiefe der Charakteristik den schönsten Werken der Schule zur Seite stehen. Aus früherer Zeit sind Gemälde von ihm in Brescia (S. Maria di Calchera,
17. Sakristei von S. Clemente) vorhanden, welche sich noch mehr an die lombardische Weise seines Vaters und Oheims anschliessen; sein erstes Hauptbild im venezianischen Styl (und zwar
18. noch mehr unter dem Einfluss des Giorgione) ist eine ausgezeichnete Himmelfahrt Mariä vom Jahre 1533 in der Pfarrkirche zu Codogno. In der Folge arbeitete er längere Zeit in Spanien.

§. 209. Ein eigenthümlicher Meister ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gewöhnlich il Moretto di Brescia genannt (geb. gegen 1500, blühte 1516—1547), der im Anfange streng dem Tizianischen Style folgte, nachmals jedoch manches von der Richtung der römischen Schule aufnahm und sich somit eine eigene Darstellungsweise bildete, die sich durch eine einfache Würde, durch eine stille Anmuth und Hoheit auszeichnet, welche sich bisweilen zu Schöpfungen der allerhöchsten Art aufschwang. In solchen Fällen tritt eine Schönheit und Reinheit der Motive, ein Adel und eine Liebenswürdigkeit der Charaktere hervor, welche es unbegreiflich machen, dass dieser Künstler bis vor wenigen Jahren einen nicht viel mehr als localen Ruhm genoss. Sein Colorit ist kühler als das der meisten Venetianer, aber nicht minder harmonisch; am glücklichsten ist er zu meist in ruhigen Altarbildern, während für bewegte Historienmalerei seine Begabung nicht immer ausreichte. Treffliche Werke von ihm besitzt noch seine Vaterstadt, namentlich eine Himmelfahrt
1. Mariä in S. Clemente, ein heil. Joseph in S. Maria delle
2. Grazie, eine schöne Krönung Mariä in S. Nazario; Anderes
3. ist, zum Theil erst vor Kurzem, nach dem Auslande gekommen.

Eine Madonna, von zwei Heiligen verehrt, befand sich in 4. der Solly'schen Sammlung zu London; eine Judith, welche 5. in der Eremitage zu Petersburg als Rafael gilt, soll ebenfalls sein Werk sein; ein Bild der heil. Jungfrau in der Gestalt 6. wie sie einst zu Brescia erschien, besass Herr v. Quandt in Dresden. Ungleich bedeutender als die letztgenannten Werke und von herrlichstem Colorit ist das grosse Altarblatt, welches 7. sich jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befindet und eine höchst zarte, würdevolle Madonna auf dem Throne zwischen S. Antonius und der trefflichen Gestalt des S. Sebastian darstellt. — In der k. k. Galerie zu Wien (dort 8. Pordenone benannt): die heil. Justina und neben ihr ein kniender Mann (Herzog Hercules von Ferrara). Das Gesicht der Heiligen ist wunderbar süss, mild und seelenvoll, auch der Kopf des Knienden sehr schön. — Zwei treffliche Bilder 9. mit Heiligen im Louvre. — Endlich besitzt das Berliner 10. Museum ausser einigen kleinern Bildern eine kolossale Anbetung der Hirten, welche wenigstens in einzelnen Motiven, wie z. B. in dem alten Hirten, in einer Anzahl höchst naiver Engelgenien auf dem Dache der Trümmerhütte etc. sehr ausgezeichnet ist, und ein grosses Votivbild, welches zu den herrlichsten Leistungen des Meisters gehört. Oben in den Wolken, von schönen Genien umgeben, sitzt die heil. Jungfrau mit den beiden Kindern und der heil. Anna, vielleicht die edelste Darstellung der heil. Familie, welche von der venetianischen Schule ausgegangen ist; unten knien in weissen Kleidern zwei Geistliche voll herrlicher Andacht, der Eine ein gutmüthiger Alter, der Andere eine wahrhaft erhabene Gestalt voll inbrünstiger Hingebung; im Hintergrunde eine reiche Landschaft. — Zwei Männer (Kaufmann und Sensal?), sind im Charakter, Farbe und Licht ebenfalls vorzüglich und erinnern schon an die Art Caravaggio's. — Moretto war von kindlicher Frömmigkeit; zur Verfertigung eines Madonnenbildes soll er sich durch Beten, Fasten und Communion vorbereitet haben.

Der Schüler dieses Moretto war der berühmte Porträtmaler Gio. Batista Moroni, der in der zweiten Hälfte

des XVI. Jahrhunderts blühte. Die Porträts dieses Künstlers sind äusserst lebensvoll und mit höchster individueller Wahrheit gemalt, aber nie in einem erhöhten Zustande aufgefasst, daher der Körper und dessen Haltung sehr häufig etwas Beschränktes hat (wie sich gerade der zu Portraitirende dem Maler gegenüber zeigte, — dagegen Tizians Portraits sich fast immer durch grossartigste künstlerische Abrundung, Ausfüllung des Raumes u. dgl. auszeichnen). In der Carnation hat Moroni gewisse, ein wenig violettliche Töne, in der Darstellung der Stoffe ist er vorzüglich. Gemälde von ihm kommen in vielen Galerien (z. B. der venetianischen Aka-
11. demie, der Galerie Manfrini zu Venedig, den Uffizien zu
12. Florenz u. s. w.) vor; sein eigenes, sehr lebensvolles und liebenswürdiges (und noch ein zweites nicht minder treffliches)
13. Portrait im Berliner Museum. Eins der vorzüglichsten Meister-
14. werke ist das Bildniss eines Jesuiten in der Sammlung des Herzogs von Sutherland (Staffordhouse) zu London; hier ist auch die Auffassung geistvoll und tief. In historischen Gemälden ist Moroni wenig bedeutend.

Mit Moretto gleichzeitig blühte in Brescia Girolamo, il Romanino genannt; ein Künstler, der sich ebenfalls zumeist der venetianischen Schule anschloss, den Styl derselben jedoch wiederum in eigenthümlicher Weise ausbildete. Während Moretto sich durch Einfachheit und Ruhe auszeichnete, so hat dieser etwas eigen Phantastisches und lebhaft Bewegtes in seinen Compositionen, bisweilen wohl auch ein grandioses Pathos, was bei der einfachen, selbst flüchtigen Behandlung des Einzelnen noch mehr hervortritt. Bedeutendere Arbeiten von ihm kommen an mehreren Orten vor. In
15. Padua enthält die Sakristei von S. Giustina eine stattliche
16. Madonna in throno. — Ein todter Christus zwischen den Seinigen, vom Jahre 1510, im Pallast Manfrini zu Venedig, ist ein wahrhaft grossartiges Werk von rührendem Ausdruck
17. des Schmerzes. Ein Altarbild mit verschiedenen Heiligen, reich an den mannichfaltigsten Nebenwerken, u. a. m., ist im Museum von Berlin. Hier befindet sich auch die als das Hauptwerk Romanino's geltende Kreuzabnahme aus dem Hause

Brugnoli zu Brescia; ein Bild von einer etwas rohen, aber ergreifenden Gewalt in Conception und Farbe*).

Ein Schüler des Romanino war Girolamo Muziano, der nachmals in Rom thätig war und einer der bessern Nachahmer Michelangelo's wurde. Wenigstens ist sein Hauptbild, in S. Maria degli Angeli daselbst, die Predigt des heil. Hieronymus vor seinen Mönchen in einer Wüstenlandschaft, von ausgezeichneter Anordnung und vortrefflichem Ausdruck, während manches Andere schon bedeutend manierirt erscheint. Ein anderer rühmlich genannter Schüler Romanino's war Lattanzio Gambara. Wiederum Schüler des letzteren: Giovita Bresciano, genannt: il Brescianino, ein tüchtiger Maler in der späteren venetianischen Weise. 18.

§. 210. Ziemlich unabhängig neben Giorgione und Tizian und als entschiedener Nebenbuhler des letzteren entwickelte sich Gio. Antonio Licinio Regillo da Pordenone (von seinem Geburtsort so benannt, geb, um 1484, gest. 1539). Ein Künster, der sich sehr selten zu bewegteren Compositionen erhebt, sondern lieber, auch wo es wenig passend ist, eine einfache Zusammenstellung der Figuren beibehält; ebenso zeigen seine Köpfe selten den Ausdruck eines bewegten Affectes. Aber ein eigenthümlicher Vorzug Pordenone's besteht in der wunderbaren Weichheit und Zartheit (Morbidezza), welche er in der Malerei des Nackten besass und darin er selbst von Tizian unübertroffen ist. Ausgezeichnet ist er somit in Portraitbildern, in welchen er gern mehrere Köpfe auf einem Bilde vereinigte; ein solches, das seine Familie vorstellt, befindet sich in der Galerie Borghese zu Rom**); ein andres, von sehr edler und feiner Auffassung, zu Hamptoncourt in England; ein drittes, Pordenone mit seinen Schülern, in der Galerie Manfrini zu Venedig etc. — Venedig besitzt manches Treffliche von Altarblättern seiner Hand, wie namentlich eins 1. 2. 3.

*) Beide Bilder (nebst einer „Herodias" von eigenthümlichem Schmelz des Fleisches) erscheinen von auffallend verschiedener Auffassung und Technik. v. Bl.

**) Nach Andern von Bernardino Pordenone.

4. der in der Akademie vorhandenen, eine Madonna mit Heiligen, ein sehr anmuthvolles und würdiges Bild ist. Ungleich
5. weniger bedeutend ist sein vielgerühmter S. Lorenzo Giustiniani, von andern Heiligen umgeben, ebendaselbst (früher in S. M. dell' Orto). In Betreff der hie und da etwas gesucht grandiosen Form und Ausdrucksweise möchte man Pordenone hier den Fra Bartolommeo seiner Schule nennen. —
6. Grössere Compositionen von ihm sieht man namentlich in der Kirche S. Rocco zu Venedig: Heilige und Gruppen Hülfsbedürftiger zu ihren Seiten; hier ist mehr Leben und Bewegung, doch im Einzelnen auch schon Hinneigung zur Manier. — Noch vieles Andre ist in Venedig und an verschiedenen Orten der Lombardei vorhanden; eine wunder-
7. schöne Herodias im P. Borghese zu Rom. Seine angeklagte
8. Ehebrecherin im Museum von Berlin erfreut sich grossen Rufes und ist, wenn auch nicht durch Handlung und Affekt, so doch durch höchst treffliche Charakterköpfe ausgezeichnet.
9. — In dem Landsitz Burleighhouse (Northamptonshire) befinden sich von ihm zwei grosse Bilder, die Findung Mosis und die Anbetung der Könige, dort irrig dem Tizian und dem Bassano zugeschrieben; es sind reiche Compositionen
10. von edler Aufführung. Dagegen scheint eine Fusswaschung im Berliner Museum (wenn überhaupt echt) aus spätester Zeit herzustammen; das Factum ist hier schon sehr äusserlich aufgefasst und die Darstellung etwas flüchtig..

Schüler und Verwandter des Pordenone war Bernardino Licinio, ein Künstler von ähnlicher Richtung, aber
11. meist nicht so edel in den Köpfen. In der Kirche S. M. de' frari zu Venedig befindet sich von ihm u. a. ein gutes
12. Altarbild. Das Berliner Museum besitzt treffliche Portraits und Andres von seiner Hand. — Andre Schüler: Calderari, ein trefflicher Nachahmer des Pordenone, und sein Schwiegersohn: Pomponio Amalteo; von diesem in Ceneda (bei Belluno) ein treffliches Frescobild (Trajan und die Wittwe).

Ein zweiter, ebenfalls im Fache des Portraits ausgezeichneter Künstler, Paris Bordone (1500—1570), ging wiederum einen eigenthümlichen Weg. Er bildete sich be-

sonders nach Giorgione's Werken, vermied aber dessen strengere Auffassungsweise, schloss sich indess später so sehr an Tizian an, dass seine Werke öfters dessen Namen erhalten konnten. Er zeichnet sich durch ein ungemein zartes rosiges Colorit, welches freilich schon an der Grenze der Weichlichkeit steht, aus; auch die Formen werden schon überquellend reich, der Ausdruck in weiblichen Gestalten hie und da buhlerisch. Seine weiblichen Portraits, dergleichen in den grösseren Kunstsammlungen (in der Galerie von 13. München, dem Belvedere und der Galerie Esterhazy zu Wien, bei Manfrini zu Venedig, in den Uffizien zu Florenz u. s. w.; u. s. w.) mehrere gefunden werden, sind von einer ungemein süssen Anmuth, wenngleich nicht von sonderlich geistreicher Auffassung. — In grösseren Compositionen ist er, ähnlich wie Pordenone, nicht sehr bedeutend; seine Altarbilder, meist Madonnen mit Heiligen, haben hie und da etwas von der sinnlich-geistigen Aufregung Coreggio's, nur ohne dessen Naivetät; doch sind auch hier die Köpfe vorzüglich. (Zwei dergleichen im Berliner Museum.) Sein berühm- 14. testes Gemälde befindet sich in der Akademie von Venedig 15. und bezieht sich auf jenen Seesturm, den Giorgione bereits gemalt hatte. Hier sieht man den Fischer, welcher gegenwärtig war, als die Heiligen den Sturm gestillt, und welcher einen Ring, der ihm von dem heil. Marcus als Unterpfand seiner gnädigen Gesinnungen gegen Venedig gegeben war, dem Dogen in Gegenwart der Senatoren und vieler Nobili überreicht. Die figurenreiche Composition ist einfach und zeugt nicht von vielem Geist, aber sie wird durch die herrliche Ausführung zur anziehendsten Wirklichkeit, wozu der Ausblick auf venetianische Prachtgebäude viel beiträgt. — Das sinnvollste Gemälde Bordone's ist vielleicht die 16. Sibylle von Tibur, im Pallast Pitti; noch lodert von vergeblichem Opfer ein Altar, an welchen Augustus seinen Lorbeerkranz gelehnt hat, da tritt das begeisterte Weib (von schönstem tizianischen Typus) vor ihn und seine Begleiter hin und zeigt ihnen in der Ferne das neugeborne Christuskind. Auch in der Farbe ist das Bild ein Hauptwerk des

17. Meisters. Sehr schwach ist sein berühmtes Paradies, in der Akademie zu Venedig (früher in der Kirche Ognissanti zu Treviso). Anziehender sind einige kleinere Bilder, wie eine
18. Maria mit dem Kinde und der heil. Magdalena im Pallast Manfrini, und eine Ruhe auf der Flucht im Pallast Pitti zu
19. Florenz. Eine andere Darstellung desselben Gegenstandes in der Bridgewater-Galerie. U. dgl. m.

Endlich ist unter den gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts blühenden Künstlern Venedigs noch Batista Franco, il Semolei, zu erwähnen, der in Rom studirt hatte und unter die Nachahmer des Michelangelo gezählt wird. In seinen wenigen, in Venedig vorhandenen Gemälden erscheint er als ein ziemlich gemässigter Anhänger des florentinischen oder römischen Styles und verbindet denselben gut mit der eigenthümlichen Richtung der Venetianer. Anziehend ist er besonders in kleineren, mehr dekorativen Darstellungen in den Kassettirungen von Gewölben, wie der-
20. gleichen z. B. am Gewölbe der Scala d'oro im Dogenpalast
21. und in einer Kapelle der Kirche S. Francesco della Vigna erhalten sind. In grösseren Gemälden — die bedeutendsten in der eben genannten Kapelle — zeigt er mehr manieristi-
22. sches Wesen. — Ein vortreffliches Portrait, den Sansovino darstellend, im Berliner Museum.

§. 211. Die venetianische Schule erhielt sich längere Zeit in der Blüthe, im Besitze einer wahrhaften, lebendigen Originalität, als dies bei den andern italienischen Schulen der Fall war. Gewiss hängt dies damit zusammen, dass Venedig der einzige bedeutendere Staat Italiens war, in welchem der öffentliche Zustand, wie er im XV. Jahrhundert gewesen, fortdauerte. Diese glücklichen Verhältnisse des venetianischen Staates auf der einen Seite, auf der andern das gesunde Princip der Schule, sofern es vornehmlich auf Naturnachahmung beruhte, sind der Grund dieser Erscheinung. Freilich kommen die venetianischen Meister, die in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts blühten und zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, in ihrer Gesammtthätigkeit den grossen Meistern der ersten Hälfte nicht

gleich, aber im Einzelnen stehen sie ihnen häufig würdig zur Seite.

Der erste unter diesen ist Jacopo Robusti, nach dem Gewerbe des Vaters Tintoretto (Färber) genannt (geb. zu Venedig 1512, gest. 1594), eines der rüstigsten Talente, welche die Kunstgeschichte kennt, ein Maler, der auch die grösste Schwierigkeit nicht umging, sondern aufsuchte und der ein wahres Gefühl für das Lebendige und Imposante besass. Wenn uns jetzt gleichwohl seine Werke nicht immer zusagen, so liegt diess an einem fremden, unvenetianischen Element, welches er in sich aufgenommen, aber nicht ganz bewältigt hatte, und noch mehr an der Zeit, welche ihm seine Aufgabe stellte. Wir werden im nächsten Kapitel das Nöthige hierüber mittheilen; hier sei bloss bemerkt, dass auch die venetianische Kunst der massenhaften Schnellproduction anheimgefallen war, und dass gerade Tintoretto derselben den grössten Tribut bezahlt hat. Zwar bleibt auch sein Bravourstyl noch immer reich an bedeutenden und grossen Einzelheiten; mit wenigen Farbenflecken hat er bisweilen die lebensvollsten Gestalten und Charaktere geschaffen: was ihm aber entschieden fehlt, ist die künstlerische, von einer höhern Idee bedingte Anordnung im Ganzen und der Adel der Motive im Einzelnen. Seine Composition wird nicht mehr bestimmt durch schön abgewogene Grade der Betheiligung an der Handlung, sondern durch grosse Licht- und Schattenmassen, durch eine hurtige Ausfüllung des Raumes; Stellungen und Bewegungen sind unmittelbar aus dem gemeinen Leben aufgegriffen, nicht gewählt. Wenn bei Tizian die höchste Lebensfreudigkeit ihren Ausdruck in der Schönheit sucht, so begnügt sie sich hier mit dem Ausdruck einer bisweilen rohen körperlichen Macht.

Die Art und Weise, wie Tintoretto zu dem ihm eigenthümlichen Styl gelangte, hing mit einem Vorwurfe zusammen, welcher schon damals gegen die venetianische Malerei hie und da vorgebracht wurde. Er war eine kurze Zeit in der Schule des Tizian, stand sich aber mit letzterem nicht gut, und verliess ihn bald, um ein eigenthümliches Studium

einzuschlagen. In dem Arbeitszimmer, welches er in seiner Jugend bewohnte, hatte er, seine Richtung bezeichnend, die Worte angeschrieben: „die Zeichnung von Michelangelo, das Colorit von Tizian.“ Er copirte des letzteren Werke und zeichnete nach Gypsabgüssen florentinischer und antiker Sculpturen, vornehmlich beim Lampenlicht, um sich in stärkerer Modellirung zu üben; er verfertigte sich zu seinen Arbeiten Modelle, die er künstlich beleuchtete oder die er im Zimmer aufhängte, um so die von den Venetianern wenig geübte Perspective zu gewältigen. Auf diese Weise vereinigte er mit dem venetianischen Colorit, so lange ihm dieses treu blieb, allerdings eine Kraft der Schattengebung, die seinen Bildern eine besondere Eigenthümlichkeit verlieh und, wo er im Kreise der Naturnachahmung beschränkt war, sehr glückliche Erfolge hatte. Allein abgesehen von der Unmöglichkeit, die Resultate zweier so verschiedenartigen Entwickelungen, wie das Colorit Tizians und die Zeichnung Michelangelo's ohne Weiteres in ein Ganzes zu verschmelzen, scheint die Bekanntschaft mit den Werken des Letztern vielmehr seinen Naturalismus erst recht entfesselt zu haben. Die Form, welche für Michelangelo das Symbol einer höhern Naturkraft war, gilt bei Tintoretto schon in ihrer unmittelbaren Erscheinung; nackte Gestalten, welche in dem Weltgerichte der Sixtina mindestens dazu vorhanden sind, damit der malerische und poetische Gedanke darin massenhaft ausklinge, treten hier als müssige Füllstücke um ihrer schönen Musculatur oder Verkürzung willen auf. — Sind nun schon die Werke aus Tintoretto's besserer Zeit meist flüchtig behandelt, so wird später auch die Erfindung bedeutungslos, die Praxis roh und handwerksmässig. Zudem hat ein frühes Nachdunkeln seine meisten Bilder getrübt.

Es leuchtet ein, dass seine Portraits durchschnittlich zu dem Bessern gehören müssen, was von ihm vorhanden ist. Hier ist seine Auffassung frei, selbst grossartig und meist mit reinerer, sorgfältigerer Ausführung verbunden. Drei ausgezeichnete Bildnisse im Berliner Museum; ein bärtiger Kahlkopf im Louvre; Mehreres in englischen Galerien, u. a. zwei

Herzoge von Ferrara, mit Diener und Pagen, in einer Kirche betend, in der Sammlung zu Castle Howard. — Sodann sind besonders diejenigen historischen und genrehaften Bilder (wohl meist aus seiner frühern Zeit) bemerkenswerth, in welchen eine reiche, poetische Landschaft vorherrscht. Eine 4. Opferung Isaak's und eine Versuchung Christi, in Castle Howard; eine Gesellschaft mit Musikanten, in der Sammlung des Herzogs von Sutherland zu London. Ueberhaupt sind die frühern Bilder Tintoretto's nicht nur in der Farbe glühender, sondern überhaupt naiver und schöner; so herrscht in 5. einem Bilde des Pallastes Pitti, Vulcan, Venus und Amor, noch eine echte und gesunde Sinnlichkeit; auch einzelne Kirchenbilder gehören hieher, wie z. B. eine Geburt Mariä, 6. oben mit einer Engelglorie, in der Sakristei von S. Zaccaria zu Venedig; ein Altarbild in S. Giovanni e Paolo, Madonna 7. mit Heiligen und knienden Senatoren; ein anderes in der 8. Akademie daselbst etc. Eine geistreich hingeworfene An- 9. betung der Hirten in Castle Howard; eine würdige und 10. schöne Grablegung Christi in der Bridgewater-Galerie. Zu den berühmtesten unter seinen Compositionen, gleichwohl trotz des höchst vorzüglichen Colorites und der Lebendigkeit des 11. Vorganges nur von halberfreulicher Wirkung, gehören das Wunder des h. Marcus, der einen gemarterten Sclaven aus den Händen der Heiden rettet, in der Akademie, und eine grosse 12. Kreuzigung vom Jahre 1565 in der Schule des heil. Rochus. Dies Gebäude enthält ausserdem noch eine grosse Anzahl von Werken (56!) dieses Künstlers. Ebenso der Dogenpallast. Vornehmlich merkwürdig ist im letzteren eine Darstellung 13. des Pardieses, ein Gemälde von 74 Fuss Länge und 30 Fuss Höhe (in Oel gemalt, wie fast alle Werke seiner Hand). Es befindet sich in dem Saale des grösseren Rathes, dem jetzigen Bibliotheksaale, und enthält ein unzählbares und unangenehmes Gewimmel menschlicher Gestalten, in Gruppen, welche alle gleich weit von dem Beschauer entfernt scheinen und sich deshalb nicht von einander abheben; doch ist auch hier manches Tüchtige, und namentlich sind die Hauptfiguren, Christus und Maria, vortrefflich und würdig. (Eine kleine 14.

15. sehr tüchtige Skizze von Tintoretto's eigener Hand befindet sich im Louvre). — Vier gute mythologische Bilder sieht man in dem Saal des Anticollegio im Dogenpallast. — Wer sich aber überzeugen will, wie diese hochbegabte Natur sich zu Zeiten gehen liess, der besuche die Kirche S. Maria dell'
16. Orto, wo Tintoretto in zwei haushohen Bildern die Anbetung des goldenen Kalbes und die letzten Dinge gemalt hat,
17. oder auch die Kirche S. Trovaso, wo sich ein Abendmahl von seiner Hand befindet. Man kann nicht geflissentlicher die Würde des Momentes und alle höhern Stylforderungen mit Füssen treten. Während Johannes mit untergeschlagenen Armen fest schläft, fragen einige Apostel mit höchst burlesken Geberden: Herr, bin ich's? Ein Anderer deckt eine am Boden stehende Schüssel auf, ohne in seiner Zerstreuung zu bemerken, dass eine hereingeschlichene Katze daraus nascht; noch ein Anderer greift nach einer Strohflasche; ein Bettler sitzt essend bei Seite; auch Aufwärter, Page und Magd fehlen nicht. Nach einem umgeworfenen Strohsessel zu schliessen, wäre es unter diesen gemeinen Individuen schon sehr leidenschaftlich hergegangen. So viel wagte der Maler, um den eigentlichen Gegenstand vergessen zu machen, kaum hundert Jahre nach der Entstehung von Leonardo's Abendmahl.

Unter den Schülern und Nachahmern des Tintoretto werden sein Sohn Domenico Tintoretto und der Deutsche Johann Rottenhammer rühmlich erwähnt. Ein anderer Schüler, Antonio Vascibracci, genannt l' Aliense, brachte Tintoretto's Styl nach dem stillen Perugia, wo die Kirche S. Pietro noch zehn grosse Wandbilder von ihm besitzt.

§. 212. Gleichzeitig mit Tintoretto blühten in Verona verschiedene Künstler, deren Bildung in nahem Verhältniss zu der eigentlich venetianischen Schule steht. Hauptbilder
1. von ihnen sind vornehmlich in den Kirchen und in der Galerie des Rathspallastes von Verona zu suchen. Dahin gehören Niccolò Giolfino, dessen Gestalten eine eigne Grossartigkeit, und im Ausdruck zugleich eine anziehende

Milde haben. — Giambatista dal moro (Schüler des bei Giorgione genannten Torbido il moro). Bilder von eigenthümlich starkem Affekt, aber nicht ohne Uebertreibung. — Domenico Ricci, genannt: Brusasorci, ein in Verona gerühmter, aber mehr mittelmässiger Künstler, doch in der Technik meist tüchtig. — Paolo Farinato, ein Künstler, der etwas eigen Grossartiges hat und der würdigste Vorgänger des gleich folgenden Paolo Veronese ist. Farinato erscheint durchhin, wenngleich nicht ohne Uebertreibung im Einzelnen, tüchtig und kräftig und mit erfreulicher Nachahmung der Natur.

Alle eben genannten Künstler und ebenso auch den Tintoretto überstrahlte Paolo Caliari von Verona, genannt: Paolo Veronese (geb. um 1528, gest. 1588)*). Dieser Künstler lebte meist in Venedig und bildete sich, was das Colorit betrifft, vornehmlich nach Tizian. In dem schönen Fleischtone kam er letzterem zwar nicht gleich; aber durch die Pracht der Farbe, wozu reiche Gewandungen und andre Stoffe viel beitrugen, durch eine klare und durchsichtige Behandlung der Schatten und durch grossartige Haltung und Harmonie brachte Paolo eine solche Magie in seine Gemälde, dass er in dieser Beziehung fast allen Meistern der venetianischen Schule vorangeht. Nie hat sich die Farbenpracht so verklärt, wie in seinen Werken; wie grosse berauschende Symphonien stehen seine Gemälde auf dem Tuche. Diese seine Eigenthümlichkeit spricht sich natürlich in denjenigen Darstellungen am Bestimmtesten und Grossartigsten aus, deren Gegenstand die Verherrlichung irdischer Pracht ist: er liebte es, für die Refectorien reicher Klöster festliche Zusammenkünfte darzustellen, reiche Mahlzeiten, zu denen der Anlass aus Momenten der heiligen Geschichte genommen, aber mit vollkommenster Freiheit behandelt wurde, namentlich in Bezug auf das Costüm, welches ganz das der Zeit des Künstlers ist. Hier sieht man die schönste Ent-

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Paolo Veronese*, Veronese Album (Photographien) mit Text von W. Lübke Berlin bei G. Schauer.

faltung grossartiger Architekturen, die grösste Pracht der Gefässe, die glänzendsten und reichsten Costüme, vor Allem aber kräftige und edle Menschen in einem erhöhten Momente des Daseins, in vollstem Genusse dessen, was die Erde schön macht; an die Stelle des religiösen Interesse's tritt das Bild heiterer und weltlicher Pracht und frohen Humors. Allein auch andere, mehr dramatisch bewegte Scenen sind bisweilen mit hinreissender Lebendigkeit und einem zwar nicht eben vielartigen, aber wahren Affect vorgetragen; ausser dem Zauber des Colorites ist für Paolo bezeichnend, dass hier ein in reicher Breite geschilderter Zustand, eine Situation, insgemein die Basis ausmacht, von welcher sich die lebendige That in kraftvollen Gestalten abhebt. Was Paolo von Tintoretto unterscheidet und ihm für seine letzte Zeit (nach Tizian's und Michelangelo's Tode) geradezu den Rang des ersten Malers der Welt anweist, ist die schöne Vitalität, der poetische Drang, mitten in einer gesunkenen Kunstepoche Leben und Liebreiz so rein und so voll darzustellen, als die Zeit es gestattete. Auch er hat sich dem Naturalismus vielfach anbequemt; seine Composition verwildert hie und da; seine Schönheit richtet sich mehr an die Sinne als an die Seele, aber selbst seine flüchtigsten Dutzendbilder besitzen noch einen Hauch der Anmuth und jene naive Fülle des Daseins, welche damals aus allen andern Schulen gewichen war. Das Colorit wird in den spätesten Werken allerdings fahlgrau und durch ein unglückliches Feuerroth selbst unharmonisch.

Von frühern Gemälden Paolo's ist nicht Vieles bekannt. 2. Ein treffliches Bild des Berliner Museums, von unbekannter Hand, ist in einem Styl gemalt, wie man sich etwa den der Jugendbilder Paolo's vorstellen darf. Es ist eine Madonna mit dem Kind, auf dem Throne, vor ihr, und zu ihr hineilend verschiedene Heilige und Engel; links, an einen Baum gefesselt, S. Sebastian. Letzterer, nebst dem Christuskinde und dem einen Engel, sind die schönsten Figuren des Bildes, in welchem manches Einzelne, sowie die trefflich harmonische Farbenstimmung deutlich auf Paolo hinweist, während An-

deres noch an Giorgione und der Sebastian an Pordenone erinnert*). — Andere Altarbilder kommen in Venedig und 3. anderwärts hie und da vor; eins der besten, in S. Francesco della Vigna, ist zugleich interessant als Beispiel derjenigen spätesten Compositionsweise der Altarblätter, welche in der Folge auch auf die niederländische Schule übergegangen ist. Oben auf einer Terrasse sieht man die heilige Familie; unten lehnt S. Antonius, gegen den Beschauer gewandt, bei ihm sein Schwein; eine heilige Märtyrin sitzt aufwärts schauend daneben. — Eine Auferstehung Christi, in derselben Kirche, 4. ist von später, flüchtiger Arbeit, doch trefflich das wirre Auffahren der Wächter, deren Einer blindlings mit der Hellebarde nach Christo stechen will. — Eine Vermählung der 5. heil. Catharina in der gleichnamigen Kirche ist von schönster, lebendigster Empfindung und trefflich ausgeführt. — Eine 6. grosse Krönung Mariä mit einem ganzen, gedrängten Paradies voller Heiligen, in der Akademie, ist ein spätes Bravourbild. — Ein sehr anmuthiges Gemälde befand sich in der Samm- 7. lung Craglietto. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar und vor ihr, kniend, Venezia, in der Gestalt einer schönen, jugendlichen Dogaressa. — Mehreres in der Brera zu Mailand 8. und im Louvre.

Für historische Bilder Paolo's (im engern Sinne des Wortes) ist die Kirche S. Sebastiano zu Venedig, in welcher 9. er begraben liegt, bei weitem der wichtigste Ort. Wir erwähnen unter den zahllosen Werken, womit er hier Wände und Altäre geschmückt hat, nur das Allerwesentlichste, zunächst die drei sehr grossen, durchweg mit Sorgfalt und mit aller Herrlichkeit seines Colorites (1560—1565) ausgeführten Gemälde, welche das Ende des heil. Sebastian darstellen. Das schönste derselben, der Gang zum Richtplatz, ist vom Jahre 1565. Die Scene ist auf einer Treppe, vor dem Hause; S. Sebastian, eine schöne, kräftige Gestalt, im Panzer, eilt

*) Das oben von Kugler beschriebene Bild wird jetzt, nach mancherlei Controversen, für ein Werk von Veronese's Schüler Batista Zelotti gehalten. v. Bl.

die Stufen hinunter, indem er sich zurückwendet gegen seine gefesselt folgenden Todesgenossen Marcus und Marcellinus, welche er, gen Himmel deutend, begeistert anredet. Der Eine blickt ihn voll gläubigen Vertrauens an, der Andre ist zurückgewandt gegen die gramvolle Mutter, welche ihn mit Vorwürfen und Bitten aufhalten möchte; rechts die Treppe hinan kommt ein greiser Vater, von Jünglingen geführt; auch Frauen mit Kindern werfen sich den Märtyrern entgegen, aber in edelster Ruhe gehen diese ihren Todesgang. Von Balustraden und Dächern her, an Säulen geklammert, an die Treppe gedrängt, sehen zahllose Menschen in höchster Spannung zu. Es ist in diesem Gemälde eine Schönheit der Composition, ein Reichthum ohne Ueberfüllung und eine Gewalt des Ausdruckes wie der Farbe, welche dasselbe in gewissem Betracht als edelste Schöpfung Paolo's erscheinen lässt. Die beiden andern Gemälde stellen S. Sebastian von Pfeilen durchbohrt und auf der Folterbank gemartert dar, das erstere wiederum von schönster Erfindung und Ausführung. Der an eine Säule gebundene Heilige, von Pfeilen getroffen, blickt sehnsüchtig nach dem Himmel empor, wo zwischen schönen Engeln die Madonna erscheint; neben ihm zwei herrliche Frauengestalten, ebenfalls betend zu der himmlischen Erscheinung gewandt; weiter unten knien drei Heilige, welche den Märtyrer bewundernd anblicken. In dem letzten Bilde war es nicht möglich, die gräuliche Marter durch solche ideale Beziehungen vergessen zu machen, so dass dasselbe den Vergleich mit den beiden andern trotz der meisterhaften Darstellung nicht aushält. — Die grossen Flügel der Orgel in derselben Kirche enthalten aussen eine schöne Darstellung im Tempel, innen das Wunder am Teich Bethesda, gemalt um 1560, letzteres wiederum eine der vorzüglichsten Compositionen Paolo's. Die links einer Halle entlang sitzenden Kranken sind mit feinem Takt zu einer Gruppe verschoben; ein Greis auf Krücken macht mit heftiger Geberde auf Christum aufmerksam, welcher eben einen Krüppel durch sein Wort geheilt hat, der gebeugt und erschüttert zu ihm aufblickt; hinten helfen die Apostel andern Geheilten aus dem

Wasser heraus. — Von den Deckenbildern der Kirche ist Ahasver, der die Esther krönt, umgeben von Hofleuten und Damen, das Beste. Wie bei allen Deckengemälden Paolo's und seiner Schule ist die seit Coreggio immer allgemeiner gewordene Untensicht beobachtet, wobei freilich grosse breite Schenkel in weiten Gewändern den meisten Raum einnehmen. — Andere gute historische Bilder, worin hie und da 10. jene mehr novellistische Richtung sehr glücklich hervortritt, finden sich in der Brera zu Mailand (eine Taufe Christi, eine grosse Anbetung der Weisen), in der Dresdner Galerie (die 11. Findung Mosis, der Hauptmann von Capernaum, etc.) 12. u. a. a. O., namentlich in der Galerie von Turin. In manchen Compositionen fehlt freilich das, was fast bei allen venetianischen Malern ungenügend ist, die strenge Zusammenfassung der Beziehungen auf die Haupthandlung, die strenge Gruppenbildung; allein dieser Vorzug war damals auch in der römischen Schule im Absterben begriffen. — Hier müssen wir die wahrhaft zahllosen mythologischen und allegorischen Bilder wenigstens erwähnen, womit Paolo in seinen letzten Jahren hauptsächlich im Dogenpallast Decken und Wände versah. 13. Wenn man darin, bei vielem Schönen, die höhere Reinheit der Form und Tizians edle Sinnlichkeit vermisst, so vergesse man nicht, dass ein Theil der Schuld die Besteller trifft, welche dem Stande der damaligen Bildung gemäss in Allegorien auf alles Mögliche ganz unersättlich waren, und dadurch den Künstler nöthigten, sich durch naturalistischen Humor u. dgl. frisch zu erhalten. Immerhin ist ausser dem bekannten Raube der Europa im Anticollegio — auch die vom Ruhm gekrönte Venezia, an der Decke des Saales del maggior consiglio, in einer Art und Weise dargestellt, welche den Beschauer wie eine heroische Musik ergreift.

Der grösste Ruhm Paolo's beruht allerdings auf seinen meist kolossalen Darstellungen festlicher Mahlzeiten. Das bekannteste dieser Bilder ist die Hochzeit von Cana, im 14. Louvre (früher im Refectorium von S. Giorgio maggiore zu Venedig), 30 Fuss breit und 20 Fuss hoch. Ein glänzender Hof mit majestätischen Säulenhallen umgeben; die Tische

mit den Gästen hufeisenförmig zusammengestellt; letztere nach der Sage fast lauter Portraits von Zeitgenossen in prachtvollen Gewändern, so dass Christus und Maria, hinten am Tische, zwei schon an sich unbedeutende Figuren, gänzlich daneben verschwinden. Diener mit prachtvollen Krügen im Vordergrunde, zuschauendes Volk auf erhöhter Balustrade und den Logen und Dächern der fernern Häuser. Das merkwürdigste sind vorn, in der Mitte, die um einen Tisch gruppirten Musikanten, zum Theil ebenfalls Bildnisse; Paul Veronese spielt Violoncell, Tintoretto ein ähnliches Instrument, der greise Tizian in rothem Damastgewande den Contrabass.
15. — Eine andere etwas kleinere Darstellung desselben Gegenstandes, reich an neuen, geistvollen Motiven, in der Brera zu
16. Mailand; eine dritte in der Dresdner Galerie. — An Grösse und Reichthum, doch nicht an Werth steht dem Bilde des
17. Louvre am nächsten das Gastmahl des Levi, in der Akademie zu Venedig (früher im Refectorium von S. Giovanni e Paolo), eine ähnliche riesige Prachtcomposition unter einer luftigen Bogenhalle, welche das Ganze in drei Gruppen theilt, mit einer freien Stadtaussicht. Christus und die Haupthandlung ist auch hier wieder Nebensache; dagegen finden sich ergötzliche Episoden: die Hellebardiere, welche auf der Treppe hastig ihr Theil heruntertrinken, der Maggiordom, der mit einem
18. Mohren spricht, u. dgl. m. — Christus an der Tafel Simons des Pharisäers, während Magdalena ihm die Füsse wäscht, ein anderes, nicht viel minder gigantisches Bild des Louvre, ist in der Anordnung einfacher als andere Bilder dieser Art und durch schöne Charakterköpfe ausgezeichnet, namentlich
19. durch einen sehr edeln Christus. Eine andere Darstellung in der Brera zu Mailand, eine dritte im Pallast Marcello Durazzo
20. zu Genua (jetzt vielleicht in der dortigen öffentlichen Sammlung). — Auch das Gastmahl in Emmaus kömmt öfter vor, z. B. im Louvre und in der Dresdner Galerie. Nach Paolo's Tode fertigten auch seine Erben nach seinen Motiven solche Gastmahlsbilder, freilich ohne die echte Fülle des Daseins, welche den Grundton seiner Originalwerke

ausmacht. Ein ziemlich wüstes „Gastmahl beim Pharisäer", 21. von dieser Gattung, in der Akademie von Venedig*).

Endlich sind einzelne Bildnisse Paolo's, die nur leider zu selten vorkommen, von hohem Werthe.

Seine Schüler und die Nacheiferer seiner Manier stehen bedeutend unter seiner eigenthümlichen Vortrefflichkeit. Dahin gehören vornehmlich Carlo Caliari, sein Sohn, und Batista Zelotti. Von ersterm besitzt das Berliner Museum eine 22. grosse Darstellung im Tempel, welche ähnlichen Bildern Paolo's nicht viel nachsteht; dem letzteren wird gegenwärtig das S. 335 als muthmassliches Jugendwerk Veronese's geschilderte Bild zugeschrieben.

§. 213. Während solchergestalt das venetianische Princip der Naturnachahmung dem Paolo Veronese bereits eine so eigenthümliche Richtung gegeben hatte, konnte es nicht fehlen, dass auch die gemeine Natur von ihnen künstlerisch behandelt und das sogenannte Genre ausgebildet wurde. Dies geschah in der Schule der Bassani. Der Stifter und Hauptmeister dieser Schule war Jacopo da Ponte, nach seiner Vaterstadt Bassano zubenannt (1510— 1592). Jacopo Bassano studirte in Venedig die Werke des Tizian und des Bonifazio und arbeitete anfangs in der Richtung dieser Meister. Nachmals jedoch begab er sich in seine Vaterstadt zurück, ein einfaches Landstädtchen, dessen Umgebungen ihn zuerst zu seinen eigenthümlichen Compositionen angereizt zu haben scheinen. Er suchte sich diejenigen Gegenstände aus, in denen er Landschaften und Hütten, Bauern und andere niedere Classen des Volkes, Viehheerden, Geräthe des häuslichen Bedarfes u. dgl. in möglichster Ausbreitung anbringen konnte, indem er solche Darstellungen entweder mit Vorgängen aus der heiligen Geschichte oder der Mythologie staffirte, oder auch, ohne der Historienmalerei erst ein besonderes Compliment zu machen, bald einfache Scenen ländlicher Beschäftigung,

---

*) Ueber die historischen Fresken, welche Paolo mit seinen Schülern im Schlosse Cattajo nweit Padua ausführteu, wissen wir keine nähere Nachricht zu geben.

Vieh- oder Kupfergeräthmärkte, u. dgl. darstellte, bald auch die menschlichen Figuren ganz wegliess und Höfe mit Thieren und Ackerwerkzeug, Geräthschaften der Küche, — also förmliche Stillleben, — malte. Diese Darstellungen zeigen im Ganzen wenig Mannichfaltigkeit der Erfindung; wenn man einige der Art gesehen hat, so kennt man so ziemlich den ganzen Vorrath, der über alle Galerieen zerstreut ist; auch die Gesichter der dargestellten Personen sind insgemein dieselben, wie er z. B. eine seiner Töchter bald als Königin von Saba, bald als Magdalena, bald als Bäuerin, welche Hühner in den Stall trägt, gemalt hat. Besonders kenntlich machen sich seine und seiner Schule Werke durch das geflissentliche Verstecken der Füsse, wozu hauptsächlich jene Viehheerden und Geräthschaften (alte Töpfe, Kessel u. dgl.) in Anspruch genommen werden. Uebrigens tritt sowohl jene mehr launige, wie jene gemüthlichere Auffassungsweise, welche der niedrigen Genremalerei ihren besonderen Reiz geben, in den Bildern des Bassano noch wenig hervor; so ist z. B. das sonst recht gute „Familienconcert", in den Uffizien, im Verhältniss zu seiner Formenauffassung viel zu ernstlich genommen. Bassano beschränkt sich auf eine derbe, kecke Nachahmung naheliegender Gegenstände, die er jedoch mit einer bisweilen geistreichen Gruppirung, mit einer reichen, phantastisch leuchtenden Landschaft, und insbesondere mit einem anziehenden Spiel der Lichter und Farben zu verbinden weiss. In letzterem besteht das Hauptinteresse seiner Bilder; seine Farben leuchten in einer wunderbaren Kraft wie Edelsteine, besonders die grünen, die bei ihm einen ganz eigenthümlichen Glanz entwickeln; seine Lichter sind scharf und fallen mit einer gewissen Keckheit auf die Gegenstände, so dass sie an den Figuren fast nur, wo sich Winkel bilden, an den Schultern, am Knie, am Ellbogen, angebracht sind. Demgemäss zeigt auch seine Pinselführung eine eigne geistreiche, etwa mit Rembrandt zu vergleichende Manier, die in der Nähe wie ein verworrener Auftrag aussieht, von fern aber eigentlich den Zauber seines Colorits begründet. Dass auch bei ihm das Portrait durchschnittlich zu den bessern Leistungen gehört,

kann nicht auffallen. Ein Greis im Berliner Museum, eine 1.
reichgeputzte Matrone in den Studj zu Neapel würden 2.
Tintoretto alle Ehre machen. Uebrigens sind auch einzelne
heilige Darstellungen vorhanden, in welchen der Künstler eine
grössere Würde und schönere, edlere Formen entwickelt; so
z. B. die trauernden Marien, in der Villa Chiswick bei Lon- 3.
don; eine Kreuztragung in der Galerie zu Holkham (Nor- 4.
folkshire); ein Christus am Kreuz im Berliner Museum etc. 5.
— Weit zahlreicher kommen indess jene genrehaften Bilder
vor. Es sind meist Zimmergemälde von verschiedenen
Dimensionen, die, wie gesagt, wenigstens in den ital. Galerieen
nirgend fehlen. Doch ist nicht Alles der Art von ihm. Er
hatte eine förmliche Fabrik für diese Darstellungen errichtet,
darin ihn seine vier Söhne, eingeübt in seine Manier, unter-
stützten. Zwei von diesen, Francesco und Leandro
Bassano, zeichneten sich auch in eigenthümlichen Compo-
sitionen, vornehmlich kirchlicher Gegenstände, aus, ohne jedoch
in der Regel sonderlich Bedeutendes zu leisten. Eins der
besten eigenthümlichen Werke Francesco's befindet sich unter
den Deckengemälden des Dogenpallastes von Venedig (sala 6.
dello scrutinio) und stellt die Einnahme von Padua zur Nacht-
zeit vor; eine Himmelfahrt über dem Hochaltar in S. Luigi de 7.
Francesi zu Rom ist wenigstens nicht unwürdig. Von Leandro
sieht man ein tüchtiges Gemälde der Dreieinigkeit in der 8.
Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig; dann in der Aka-
demie (wiederholt in den Studj zu Neapel) eine Auferweckung 9.
des Lazarus, in welcher die Figuren zwar etwas mechanisch
übereinander geschichtet, aber im Ganzen schön gemalt und
voll Ausdruck sind. Ihr Staunen bezieht sich allerdings nur
auf Lazarus, nicht auf Christus, eine Bemerkung, die wir hier
anknüpfen, weil von gar manchem Bild dieser spätern venetia-
nischen Schule etwas Analoges gilt. Ueber der handfesten
Praxis, über dem Vertrauen auf die Unerschöpflichkeit des
Naturalismus hatte man es allmälig verlernt, die höchsten
geistigen Beziehungen an jedem Gegenstande herauszufühlen
und hervorzuheben.

Neuntes Capitel.

Verfall der Kunst. Die Manieristen.

214. Die höchste Glanzepoche der italienischen Kunst, welche mit der Lebenszeit Rafaels zusammenfällt, beruht auf einem Zusammenwirken zahlloser, höchst verschiedener Antriebe von innerer und äusserer Art. Das Auseinandergehen derselben, die schnelle Zersetzung jener hohen Kunstblüthe allseitig darzustellen, wäre eine umfassende geschichtliche Aufgabe, statt welcher wir uns mit den nothwendigsten Andeutungen begnügen müssen.

Eine unmittelbare Einwirkung der grossen welthistorischen Ereignisse, der Reformation, der Uebermacht Spaniens, u. s. f., lässt sich hier für die mittlere Zeit des XVI. Jahrhunderts nur in beschränktem Sinne annehmen (wie wir oben bei Venedig andeuteten); erst die Nachblüthe der Kunst, um den Anfang des XVII. Jahrhunderts, ist wesentlich von diesen und ähnlichen Einflüssen bedingt. Das Medium der Bildung, in welchem man um 1550 lebte, mochte von demjenigen der Epoche Rafaels schon mannichfach abweichen, allein die Aufgaben der Kunst und das Bedürfniss nach ihren Schöpfungen waren noch durchaus gleichartig geblieben*), letzteres sogar quantitativ gewachsen. Wenden wir uns vielmehr zunächst zu der innern Nothwendigkeit alles Lebendigen, zu dem Werden, Blühen und Vergehen, welches keiner Kunstepoche erspart worden ist. Hier zeigt sich der innere Verfall schon etwa seit 1530 in gewaltigstem Zunehmen, so dass die meisten Schüler der grossen Maler, ja schon manche spätere Werke dieser letztern selbst, unter diese Rubrik fallen. Das Folgende ist eine Zusammenfassung der gemeinsamen Züge,

---

*) Der treffliche Abschnitt bei Waagen, England II., S. 10. u. f., welcher die veränderte Stellung der Malerei zu den geistigen Interessen erörtert, bezieht sich doch mehr auf die Lande diesseits der Alpen, wo allerdings die Kunst, als Trägerin der Bildung, im Grossen und Ganzen der geistigen Mittheilung durch die Schrift weichen musste.

welche schon in den Schulen der grossen Meister hervortraten, und wenn wir eine Anzahl von Künstlern erst hier anschliessen, welche ganz speciell Manieristen zu heissen pflegen, so soll damit nicht gesagt sein, dass ihre Werke schlimmer wären als Manches von Giulio Romano und den nächsten Schülern des Michelangelo.

Der Verfall ging zunächst von dem ungeheuern Erfolge der rafaelischen Epoche selbst aus. Man fühlte, dass man bei einem Höhenpunkte angekommen war; was man festzuhalten, möglicher Weise zu überbieten suchte, war nun die Wirkung der grossen Kunstwerke, das, wodurch sie ihren Urhebern den Weltruhm schienen zu Wege gebracht zu haben. Man vergass, dass die Grundlage aller künstlerischen Grösse auf dem geheimnissvollen Einklang zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und seinem Gegenstande, auf dem eigenen innern Erworbenhaben alles Einzelnen beruht, und ahmte nun das Aeusserliche, den Effekt und die Manier der Darstellung nach, erst schüchterner, dann immer kecker bis in die grösste Verwilderung hinein. Was dagegen aufgegeben wurde, war das schlechthin nicht Nachzuahmende, die tiefen poetischen Intentionen, die edle harmonische Conception, die von höhern Gesetzen bedingte Anordnung. Manche der betreffenden Künstler hätten fünfzig Jahre früher das Bedeutendste geleistet; jetzt gingen sie in widerwärtigen Manieren unter, weil jenes Fluidum des Maasses und der Schönheit sie nicht mehr trug, welches zu Anfang des XVI. Jahrhunderts selbst mittelmässige Talente zu grossen Schöpfungen emporgezogen hatte. Da, wo noch unmittelbarste Naturwahrheit geboten war, wie z. B. im Bildniss, tritt oft eine grosse Tüchtigkeit hervor.

Die zweite Hälfte der Schuld trägt die veränderte Sinnesweise der Besteller und die daraus hervorgehende äussere Stellung der Künstler. Fürsten und Corporationen, geistliche und weltliche Grosse waren durch die gewaltigen monumentalen Leistungen der rafaelischen Zeit lüstern geworden nach dem massenhaften Besitz von Kunstwerken höherer Gattung, und bald gehörte dergleichen schon zum standesgemässen

Luxus. Da man nun die Vollendung solcher Arbeiten möglichst bald und ohne allzugrosse Geldopfer erleben wollte, da man in Betreff der Darstellung sich mit sachlichen Beziehungen historischer wie allegorischer Art begnügte, ohne auf das Höhere und Ewige des wahren Kunstwerkes Bedacht zu nehmen, so erhielt das leichte handfertige Talent vor dem tiefern und nachhaltigern in der Regel den Vorzug. Es ist betrübend anzusehen, wie nunmehr Künstler und Besteller einander gegenseitig immer mehr demoralisiren, wie der erstere ein Hofmann und Intrigant, der letztere ein launenhafter Gebieter wird*). Die ungeheuersten Unternehmungen werden jetzt in kurzer Frist durchgeführt; „wir malen“, sagt Vasari, „sechs Bilder in einem Jahre, während die frühern Maler zu einem einzigen Bilde sechs Jahre bedurften“, was für Riesenbilder aber hiemit gemeint sind, zeigt die Sala Regia im Vatican und der grosse Saal im Pallast zu Florenz. Er fügt noch ganz naiv hinzu: „und doch werden die Gemälde weit vollkommener ausgeführt als früher von den bedeutendsten Meistern geschah.“ (Vorrede zum dritten Theil seiner Biographieen.) Laut seinen Briefen brauchte er bei dem Bilde der Seeschlacht von Lepanto seine Hände, als wäre er selbst im Handgemenge mit den Türken (Gaye, Cartegg. III., S. 315); er wird alle Tage mehr seiner Gottesgabe inne, und je mehr er im Galopp (sic) arbeitet, desto leichter und kühner geht es vorwärts (S. 363) u. s. w. So dachten die meisten Lieblingskünstler jener Zeit, und wenn man sie selbst in dieser Schnellmalerei für oft ganz unwürdige, von augenblicklicher Laune vorgeschriebene Zwecke dennoch hie und da bewundern muss, so ist diess nur ein Zeugniss mehr für die Grösse der vorhergegangenen Periode. Es war übrigens unvermeidlich, dass der Verderb von der monumentalen Malerei aus auch die Staffeleibilder ergriff, ja die letztern sind durch die Verbindung der innern Nichtigkeit mit einer sorgfältigen Ausführung oft noch widriger in der Wir-

---

*) Vgl. Rumohr, Ital. Forsch. II., 416 u. f., III., 144 u. f.

kung, wo nicht etwa ein glücklicher naturalistischer Wurf ihnen einen bedingten Werth verleiht.

In dieser Partie der Kunstgeschichte wird die Schuleintheilung schwierig durch eine gewisse allgemeine Fläche des Styles, der wesentlich von michelangelesken und rafaelischen Reminiscenzen bestimmt wird. Der greise Michelangelo selbst lebte noch tief in die schlechte Zeit hinein; wie viel er an der Entartung gebilligt hat, wusste vielleicht selbst Georg Vasari nicht.

---

§. 215. Um nun den im Folgenden aufzuzählenden Künstlern kein Unrecht zu thun, bedarf es zunächst eines Rückblickes auf das Schicksal der bereits von uns behandelten Schulen. — Am übelsten waren die Reste der alterthümlichen, weniger entwickelten Schulen daran, in welche sich der Einfluss der grossen Meister sporadisch eingedrängt hatte; so die spätesten Peruginer, die Alfani, Adone Doni u. a., deren Werke durch das Gemisch von gemüthlicher Befangenheit und moderner Grossartigkeit bisweilen Mitleid erregen. Parallel damit stehen einzelne Niederländer der römischen Schule, obwohl sich diese durch äussere Mittel der Darstellung im Ganzen besser zu helfen wussten. Dann folgen die letzten Lionardisten in Mailand: Lanini, Lomazzo, Figino u. a. m., welche sich zwar in bescheideneren Grenzen halten als die Schüler Michelangelo's, aber desshalb nicht erquicklicher sind. Grenzenlos verwildert erscheinen sodann die Schulen der Schüler Rafaels, die des Giulio Romano und ganz besonders die genuesische des Perin del Vaga, nebst dem Ableger der erstern am französischen Hofe; nur Polidoro rettet sich in einen wüsten Naturalismus hinein, der indess für Neapel doch einen Keim der Zukunft in sich barg. Die Schüler Coreggio's sind als Manieristen sprichwörtlich geworden, der letzten Ausläufe der Schule von Ferrara u. a. nicht zu gedenken. Diesem allem gegenüber erlebte die Schule

von Venedig mit Paul Veronese und den bessern Werken seiner Zeitgenossen eine zweite Jugend.

Gleichzeitig und später wirkten nun die im Folgenden zu betrachtenden Künstler. — Bei den Florentinern galt vor Allem die Nachahmung Michelangelo's, dessen Grossartigkeit imponirte, dessen gewaltigen Geist zu begreifen jedoch viel mehr als blosse Copisterei erforderlich ist. Dazu kam, dass Florenz fast nur Sculpturen Michelangelo's besitzt, die grösseren Theils schon nicht frei von einem gewissen affektirten Wesen sind, und dass die Florentiner nach diesen studirten und deren, durch gewaltsame Bewegungen motivirte Musculatur sich anzueignen suchten, ohne dabei von den erforderlichen theoretischen Kenntnissen unterstützt zu sein. So geriethen sie in mannichfache Irrthümer, senkten die Muskeln bald an unrechter Stelle ein, zeichneten sie bald gleich in Bewegung und Ruhe, an kräftigen wie an zarten Körpern u. s. w. Mit dieser vermeinten Grossartigkeit des Styles zufrieden, kümmerten sie sich wenig um das Uebrige. Auf manchen ihrer Bilder findet man eine Menge Gestalten übereinander, man weiss nicht, auf welcher Fläche, nichts sagende Figuren, halbnackte Modellakte u. dgl. Matte Farben, oberflächlich leichter Auftrag und mangelhafte Rundung traten an die Stelle der früheren energischen Ausführung. Die bedeutenderen unter ihnen sind:

Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574). Ein vielseitiger Künstler, Historienmaler und Architekt; er stand vielen Bauten vor und leitete, was zu deren Ausschmückung gehört. Florenz, Arezzo, Rom, Neapel sind reich an Werken seiner schnell fertigen Hand. In Rom hatte er einen hauptsächlichen Antheil an der Ausschmückung der schon erwähnten Sala Regia des Vaticans, wo ehemals die Päpste den fremden Gesandten Audienz gaben. Wie einst in den Stanzen desselben Pallastes wurden auch hier wieder Siege u. a. Erfolge der Kirche dargestellt, aber nicht mehr durch geistvolle Symbolisirung und Anspielung, sondern in unmittelbar lastender Wirklichkeit, in grossen überladenen Schlachten und Ceremonienbildern. Statt seiner vielen andern uner-

quicklichen Kolossalgemälde nennen wir das von ihm gemalte treffliche Portrait des Lorenzo de' Medici in der Galerie der Uffizien zu Florenz, und das mehrfach vorhandene Cosimo's I. (u. a. im Berliner Museum). Vasari's grösstes und nie genug zu preisendes Verdienst besteht in seiner literarischen Thätigkeit, indem die von ihm verfassten Künstlerbiographieen (Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti), die er zuerst im Jahre 1550, in einer zweiten vermehrten Auflage im Jahre 1568 herausgab, das erste bedeutende Werk sind, welches über neuere Kunstgeschichte verfasst wurde und ohne welches unsere ganze Kenntniss von dem Entwickelungsgang der Schulen und der einzelnen Meister ärmlich und fragmentarisch sein würde. Zahlreiche Versehen und besonders chronologische Willkürlichkeiten machen allerdings eine genaue Kritik nöthig, allein im Ganzen betrachtet erscheint das Werk als erste umfassende Leistung auf diesem Felde gerade auffallend zuverlässig, wenn man bedenkt, dass es grossentheils aus mündlicher Tradition und aus einer Masse einzelner Notizen von allen Enden her erstanden ist. Dazu kömmt eine allseitige Gerechtigkeitsliebe*), welche bei einem Künstler mitten im Getriebe verschiedener Richtungen, bei einem Schüler des exclusivsten aller Maler höchlich anzuerkennen ist, endlich eine Darstellungsweise, welche zuerst der Welt die Kunstgeschichte lieb gemacht und eine unermessliche Anregung gegeben hat. Vasari's Schilderungen sind oft von grösster Schönheit und Anschaulichkeit, seine Anekdoten ein Schatz für die Sittengeschichte.

2.

3.

Francesco de' Rossi, nach seinen Gönnern: de' Salviati genannt. Vasari's Freund und ihm in seinen künstlerischen Leistungen ziemlich ähnlich.

Angiolo Bronzino. Ebenfalls ein genauer Freund Vasari's. In historischen Gemälden Nachahmer des Michelangelo, in Bildnissen des Pontormo und diesem oft sehr ähn-

*) Die einzige grelle Ausnahme (im Leben des Sodoma) haben wir schon erwähnt. Sonst hat Vasari auch bei Künstlern, welche er persönlich nicht leiden mochte, das Gute nach Kräften hervorgehoben.

lich; nur zuweilen ein schlechteres Colorit, theils bleifarbig,
4. theils kreidig mit einem schminkeähnlichen Roth. Eine Höllenfahrt Christi in den Uffizien ist sorgfältig gemalt und nicht
5. allzumanierirt, aber kalt. Im Berliner Museum ein grosses, in der Anordnung steifes, aber im Einzelnen gutes Familienportrait, das Bildniss der Bianca Capello, u. a. m.

Alessandro Allori. Neffe und Schüler des vorigen. Ziemlich unbedeutend mit Ausnahme einiger feinen und fleissigen Portraits.

Santi Titi. Ebenfalls Schüler des Bronzino. Im Einzelnen minder manierirt.

Batista Naldini; Bernardino Barbacelli, gen.: Poccetti; u. a. m. — An die besseren Leistungen dieser Schule schloss sich später die Nachblüthe der florentinischen Kunst an.

Die Sieneser wurden nicht in gleichem Grade von dem allgemeinen Verderben der Manieristen ergriffen. Arcangiolo Salimbeni namentlich, Francesco Vanni, Domenico Manetti u. a. zeigen in dieser entarteten Zeit noch mannichfach Tüchtiges und ein unbefangenes Festhalten an dem Vorbilde der Natur, wenngleich sie sich im Grossen und Ganzen auch nicht mehr zu der Einfalt der frühern Meister erheben konnten.

Einer der geistreichsten Anhänger und Nachahmer Michelangelo's ist Marcodi Pino oder Marco da Siena, der in Neapel thätig war. Hier sieht man viele Gemälde von ihm und neben vielem Affektirten und Unbedeutenden doch auch recht Tüchtiges und Geistvolles. —

Die schlimmste Ausartung der Kunst findet man in Rom, an dem Orte, wo die grösste Anzahl der vollkommensten Musterbilder vorhanden war. Hier geschah zunächst nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts wenig Namhaftes für die Kunst, und von 1570—1600 bot man sodann im Gegentheil Alles auf, um dieselbe ganz an den Rand des Verderbens zu bringen. Papst Gregor XIII. und seine Nachfolger liessen zwar sehr Vieles bauen und malen, aber es hatte einzig und allein die Schnellmalerei für sie einen Werth; die Kunst wurde zum schlechtesten Handwerk herabgewürdigt.

Die besten unter den Künstlern der Zeit sind: Girolamo Siciolante da Sermoneta, welcher ein Streben zeigt, sich im Style der rafaelischen Schule zu erhalten. Ein treffliches Gemälde dieses Künstlers, eine Pietà (Christusleichnam, von den Angehörigen betrauert) darstellend, befindet sich in der Galerie des Grafen A. Raczynski zu Berlin. Eine Anbetung der Hirten in S. Maria della Pace zu Rom ist durch Ausdruck, Färbung und Bezeichnung des Momentes ein für diese Zeit sehr wohlthuendes Bild; dagegen erscheinen die Fresken von seiner Hand in der Remigiuskapelle von S. Luigi de' Francesi schon bedeutend manierirt.

6. 7. 8.

Von Pasquale Cati da Jesi ist in S. Lorenzo in panisperna zu Rom eine Marter des heil. Laurentius über dem Hauptaltar in Fresco gemalt, deren tüchtige Zeichnung einen der bessern Nachfolger Michelangelo's verräth.

9.

Taddeo und Federigo Zuccaro. Beide meist sehr nüchtern und trivial, in einem widerwärtig geleckten Wesen befangen. Doch zeigt sich auch bei ihnen die Grundlage eines bedeutenden Talentes, die besonders da hervortritt, wo Portraitdarstellungen sie nöthigten, der Natur sich näher zu halten. Dies wird besonders aus ihren historischen Gemälden im Schlosse von Caprarola ersichtlich*). (Das ausgezeichnete Bildniss eines Herrn mit zwei Hunden, im Pallast Pitti). — Federigo malte u. a. die Kuppel des Domes von Florenz aus; es sind über 300 Figuren, die untern zum Theil von 50 Fuss Höhe. Ein Gedicht, das zu jener Zeit erschien, schliesst:

10. 11. 12.

„Nie wird die Klage von Florenz entweichen,
Seht weiss die Kuppel ihr nicht überstreichen."

Es ist aber nicht geschehen. Federigo war auch Schriftsteller und schien mit Vasari wetteifern zu wollen. Er schrieb ein theoretisches Werk über die Kunst**), worin es

*) *Illustri fatti Farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo Federigo e Ottaviano Zuccari dis. et inc. da G. G. de Prenner. Roma* 1748.

**) *L'idea de' scultori, pittori e architetti. Torino*, 1697. Ausserdem sind noch verschiedene andre kleine Schriften des Zuccaro bekannt.

von intellectiven und formativen Begriffen, von substantiellen Substanzen, von formellen Formen“ u. dgl. wimmelt, worin es u. a. heisst, dass die Philosophie und das Philosophiren eine metaphorische gleichnissartige Zeichnung sei“ u. s. w. Gerade so hohl und aufgeblasen wie diese Worte, sieht die Mehrzahl ihrer Bilder aus. Hie und da tritt aber zur glücklichen Stunde die ursprüngliche Begabung überraschend her-
13. vor, wie denn z. B. der todte Christus von weinenden Engeln umgeben, im Pallast Borghese zu Rom, ein Bild von bedeutender Wirkung ist. — Agostino Ciampelli, von Geburt
14. ein Florentiner und Schüler des Santi Titi, verdient hier eine Erwähnung wegen des anmuthigen Engelreigens mit Weihgeschenken an der Wand der Chornische von S. Maria
15. in Trastevere und wegen zweier Gemälde in S. Pudenziana zu Rom, welche heilige Frauen, Märtyrerleichen bestattend, darstellen. Bei vielem Manierirten ist ein Sinn für Ausdruck und einfache Schönheit nicht zu verkennen.

Bedeutender als die genannten war Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino, dessen Blüthe jedoch mehr in den Anfang des XVII. Jahrhunderts fällt. In ihm zeigt sich wenigstens eine gewisse Mässigung jener trostlosen Manier und namentlich eine tüchtige heitere Färbung. (Zu seinen
16. bessern Werken gehören die Deckenfresken im Chor von S. Silvestro a monte Cavallo zu Rom). Er bildete eine grosse Schule, mit welcher er die römische Kunst beherrschte und eine entschiedene Opposition gegen andre Meister, vornehmlich gegen die Schule der Caracci (von der im Folgenden) bildete.

Eine gewisse Reaction gegen diese Verderbniss brachte Federigo Baroccio, ursprünglich Schüler des Battista Franco (aus Urbino, geb. 1528, st. 1612) hervor, indem er sich etwas weniger oberflächlich dem Vorbilde der grossen Meister, namentlich dem Coreggio anzuschliessen suchte, so dass er etwa mit Parmigianino parallel steht. Er zeichnet sich nicht eben durch Tiefe des Inhaltes und durch wahre Kraft aus; seine Auffassung ist hie und da widrig geziert, sein Ausdruck süsslich, sein Colorit zwar oft von einem glücklichen Schmelz und vieler Tiefe, in der Carnation aber

der Schminke ähnlich. Was ihm gelingt, ist bisweilen der höchst lebendige und entschiedene Affekt, oder auch ein zarter, idyllischer Zug des Ganzen, dem das geschickt behandelte Licht und Helldunkel einen höhern Reiz giebt. Als er im Vatican zu Rom arbeitete, ward ihm von seinen Gegnern mit Gift nachgestellt, so dass er es für gerathen hielt, sich nach seiner Heimath zurückzubegeben und die ihm aufgetragenen Werke dort auszuführen. Diese wurden nach verschiedenen Orten Italiens verbreitet und weckten wiederum mannichfache Nachfolge. Eins seiner Hauptwerke, 17. die kolossale Kreuzabnahme im Dom von Perugia, ist in der wild bewegten Gruppe um die hinsinkende Maria nicht ohne Grösse; eine Madonna auf Wolken mit S. Lucia und S. 18. Antonius im Louvre hat von technischer Seite grössern Werth; Christus mit Magdalena, in der Galerie Corsini zu 19. Rom, zeichnet sich durch Wahrheit und Naivetät vor den meisten übrigen Werken aus; eine grosse Madonna als Für- 20. bitterin der Armen, in den Uffizien ist tüchtig gemalt; unbedeutender sind die Bilder im Vatican und in der Galerie 21. Borghese zu Rom. U. a. m.

Zu Baroccio's Nachfolgern in Rom gehören: Cristoforo Roncalli (il cavaliere delle Pomarance), von dem man dort viele, meist mittelmässige Arbeiten sieht, die besten vielleicht in der Kuppel von S. Pudenziana; Gio- 22. vanni Baglione u. a.; einige Künstler in Genua, u. s. w.

Aehnlich unerfreuliche Erscheinungen begegnen uns in Bologna, wohin, wie wir gesehen haben, der Styl der römischen Schule durch Rafaels Schüler und Nachahmer übertragen war.

Prospero Fontana, Lorenzo Sabbatini, Orazio Sammachini, Bartolommeo Passerotti, sind gerühmte Meister dieser Periode; sie erscheinen aber im Allgemeinen nicht minder als unerquickliche Manieristen. Von Sabbatini jedoch eine sehr tüchtige Madonna mit Heiligen 23. im Berliner Museum.

Bedeutender ist die Tochter des Prospero, Lavinia Fontana, die etwas Tüchtiges und Derbes in ihrer Malerei hat, und namentlich in Bildnissen ganz Ausgezeichnetes lieferte.

Ebenso gehört Dionisio Fiammingo, eigentlich D. Calvart, ein Niederländer aus Antwerpen, der seine Bildung in der Schule des Prospero Fontana und bei L. Sabbatini erhielt, zu den bessern Künstlern. Auch er zwar ist nicht von Manier frei, aber er zeichnet sich durch ein wärmeres Colorit, das er vielleicht aus der Heimath mitgebracht hatte, und durch eine gewisse Nettigkeit und Schärfe vor jenen aus. — Auch Bartolommeo Cesi verdient eine rühmlichere Erwähnung, indem seine Bilder, wie die der Lavinia Fontana, ein näheres Eingehen auf die Vorbilder der Natur zeigen.

Endlich ist noch Luca Longhi zu erwähnen, der sich mehr zu jener alterthümlichen Weise der Schule des Francia neigt, dessen Bilder aber, statt der innig gemüthvollen Auffassung des Francia, meist nur den Ausdruck einer schwächlichen 24. Frömmelei haben. Hauptwerk: die Hochzeit von Cana im Refectorium der Camaldulenser zu Ravenna, mit einzelnen schönen Köpfen.

Aehnliche Erscheinungen wiederholten sich auch an andern Orten; ich übergehe dieselben und erwähne nur unter den Genuesern, wohin Perin del Vaga den Styl der römischen Schule verbreitet hatte, der Brüder Andrea und Ottavio Semini, besonders aber des Luca Cambiaso (Luchetto da Genova), der neben mancherlei manieristischer Ausartung doch im Einzelnen, durch eine tüchtige und gesunde Auffassung der 25. Natur, erfreulich wirkt. — Eine Carità mit drei Kindern, von schöner Anordnung und gutem Ausdruck, im Berliner Museum.

Von den neapolitanischen Manieristen der Zeit muss vor Allen ein Künstler, Simone Papa giov., ausgenommen werden, der sich in einer eigenthümlich schönen Einfalt zu behaupten wusste und sich durch treffliche, klare Formen 26. auszeichnet. Sein bedeutendstes Werk sind die Fresken im Chore der Kirche Monte Oliveto zu Neapel.

Viertes Buch.

Erster Abschnitt.

Die Kunst diesseits der Alpen im XV. Jahrhundert.

Vorbemerkung.

§. 216. Wie in Italien, so wendet sich auch im Norden die Kunst mit dem Anfang des XV. Jahrhunderts dem Realismus, der Darstellung der natürlichen Erscheinung zu. Sie strebt, vermittelst eines bis ins Einzelnste durchgeführten Studiums, ihren Gestalten eine lebendige Gegenwart, eine selbständige, nicht mehr von äusserlichen, architektonischen Gesetzen abhängige Gültigkeit zu verleihen. Die äussern Bedingungen unter welchen sich dies Factum vollzog, scheinen auf den ersten Blick im Norden fast dieselben wie in Italien, beiderseits zunftmässig geordnete Verhältnisse mit ihrer Abhängigkeit und Sicherheit; beiderseits bei Einzelnen wie bei Corporationen ein unermessliches Bedürfniss nach künstlerischer Einfassung des ganzen Daseins, vom Altarbilde bis zur Spielkarte; beiderseits, und ganz besonders in Deutschland, die reichste Ausmündung der Kunst in das Kunsthandwerk. Allein, wie wir schon in der Einleitung zum dritten Buche erörterten, ging die Entwickelung im Norden einen ganz andern Weg. Wie durch einen Zauberspruch ist der Maler hier in einen Kreis gebannt, den er nicht überschreiten kann*). Im Einzelnen ist die Malerei

*) Der Mangel an antiken Vorbildern kommt lange nicht so in Betracht, wie man wohl annimmt. Masaccio kannte die Antike auch nicht (?) und drang doch zu grösster Freiheit und Hoheit durch. Die Sinnesweise der nordischen Kunst im XV. Jahrhundert hätte von vorn herein nichts damit anzufangen gewusst.

das ganze XV. Jahrhundert hindurch nicht über das von der flandrischen Schule Geleistete hinausgekommen, ja innerhalb derselben steht Johann van Eyck in gewissen Dingen allein; die Kunstmittel, welche er so ausserordentlich vermehrt hatte, schreiten lange Zeit eher rückwärts als vorwärts, indess in Italien Schule auf Schule entsteht, deren jede ein neues Princip der Darstellung entwickelt. Zunächst und am meisten fällt die grosse Ungleichheit der Durchbildung auf; in einzelnen Dingen erstrebt die Kunst die höchste Naturgenauigkeit, während ihr in andern Beziehungen, namentlich was den Gesammtorganismus des Körpers betrifft, das Allernothwendigste verschlossen bleibt. Grosse Talente treten auf; sie schaffen Charakterköpfe voller Schönheit und Würde, sie offenbaren tiefsinnige und phantasiereiche Intentionen, sie beuten die Umgebungen des Lebens mit eigenthümlicher Poesie, mit gewaltigem Humor aus; — aber in der Darstellung des Lebendigen, des organisch Bewegten gehen weder die flandrische Schule noch die von ihr abhängigen Deutschen des XV. Jahrhunderts wesentlich über Johann van Eyck hinaus und die meisten bleiben hinter ihm zurück. Die Gestalt ist und bleibt ein conventionelles Schemen ohne wahre Lebensfähigkeit; höchstens werden Hände und Füsse sorgfältig und naturwahr behandelt; sonst knüpft sich der ganze innere Reichthum des Malers an den Ausdruck der Gesichtszüge und an die phantastische Behandlung des Einzelnen. Dass selbst innerhalb dieser Beschränkung Grosses zu leisten war, wird u. a. bei Martin Schön nachzuweisen sein, bei welchem die Anfänge einer höhern dramatischen Belebung, eines tiefern Gefühls für Composition nachdrücklicher hervortreten als bei irgend einem seiner flandrischen Zeitgenossen. Aber erst mit dem Ende des Jahrhunderts, mit Dürer und Holbein beginnen von einer ganz andern Seite aus, als bei den van Eyck's, erfolgreichere Bestrebungen nach einer harmonischen Durchbildung; die gefesselten Geister scheinen auf einmal zu erwachen; man lernt den Körper kennen und in seiner schönen Lebendigkeit darstellen; die Anordnung erreicht die schönste Freiheit und Ge-

messenheit. Doch im Augenblick der mächtigsten Entwickelung tritt mit den Kämpfen der Reformation eine gewaltige Wendung der geistigen Interessen ein, welche alles Grosse und alle Begabung der Nation in ihren Kreis hinein zieht und die Kunst ihrer wichtigsten Kräfte beraubt*). Parallel damit hatte die humanistische Zeitrichtung die Künstler auf Italien und auf die Antike hingewiesen und ein plötzliches Nachholen des Versäumten veranlasst, welches die Malerei innerlich halbirte und mehr ihre Unfreiheit zu Tage brachte als eine wahre Befreiung bewirkte. Schon bald nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts verschwinden in der deutschen Malerei auch die letzten irgend bedeutenden Individualitäten; was in den Niederlanden und anderswo fortlebt, ist nur partiell erfreulich und meist von Italien abhängig.

Die Ueberlieferung ist auch für diese Periode erstaunlich lückenhaft. Im XV. Jahrhundert kommen die Kunstnachrichten neben der Masse der noch jetzt vorhandenen Kunstwerke kaum in Betracht: eine gewisse Art von fortlaufender Tradition giebt es nur für die Niederlande, während für Deutschland wenig mehr als einzelne Namen und Jahrzahlen vorhanden sind. In Frankreich fehlt nicht nur die Kunstgeschichte, sondern selbst die wesentlichsten Denkmäler, Tafelbilder und Fresken; ebenso in England. Selbst für das XVI. Jahrhundert ist die geschriebene Kunde mehr

---

*) Ich wünsche hier wie im Obigen (vgl. Bd. I., S. 389), nicht missverstanden zu werden. Die Parallele der nordischen Kunst des XV. Jahrhunderts mit der italienischen hat in einem übersichtlichen Werke ihre Berechtigung; sie zu unterdrücken wäre eine Unbilligkeit gegen die italienische Kunst. Auch wird die folgende Darstellung zeigen, dass wir bei den nordischen Malern ebensosehr auf den ihnen eigenthümlichen Standpunkt einzugehen suchen als bei den italienischen. Was sodann das Verhältniss der Kunst zur Reformation betrifft, so wird man mir nach dem Bisherigen wohl zutrauen, dass ich nicht Unmessbares gegen Unmessbares abwägen, sondern die Dinge in ihrer weltgeschichtlichen Grösse und Nothwendigkeit zu erkennen suchen werde. Nur liegt es nicht in unserer Aufgabe, den ungeheuren geistigen Ersatz nachzuweisen, welcher dem Norden für die sinkende Kunst zu Theil wurde. — B.

aus Archiven als aus der gleichzeitigen Literatur zu gewinnen; die Kunst war für die Schreibenden offenbar kein Lebensinteresse mehr, sie stand in einem ganz andern Verhältnisse zur Bildung als in Italien.

Bleiben wir vor der Hand bei der Betrachtung des XV. Jahrhunderts stehen. Der Uebergang aus dem germanischen Idealismus in den oft sehr schroffen und herben Realismus vollzog sich mit überraschender Schnelligkeit; nur dass die Grundlage des erstern, die Welt der Stimmungen, auch im letztern immer wieder zum Vorschein kömmt. Man mag in der scharfen, selbst tief in's Unschöne*) und (sit venia verbo) Philiströse gehenden Individualisirung, in der fleissigen Durchführung aller Nebendinge eine Verwandtschaft finden mit der prosaischen Verständigkeit, dem volksthümlichen Witz in der damaligen Literatur und Poesie, ja vielleicht mit derjenigen Richtung auf das Praktische und Neue, welche in jener Zeit zur Erfindung des Bücherdruckes führte; immer aber geht ein phantastischer Geist nebenher, welcher dem Kunstwerk zwar bisweilen seinen höchsten Reiz verleiht, ihm aber auch den Stempel eines willkürlichen, postulirten Daseins aufdrückt. Er ist es, welcher die nordische Malerei z. B. in allen Fragen der Perspective (mit Ausnahme der Flandrer) auf der allerkindlichsten Stufe festgehalten hat, welcher sie in dem bunten Farbenkampf, in der Bevorzugung des Untergeordneten ein künstlerisches Motiv finden liess, welcher sie endlich für das Wilde und Burleske unempfindlich machte. Vielleicht wird man in der damaligen spätgothischen Baukunst eine ähnliche Vereinigung des trocken Verständigen mit einem phantastischen Reichthum erkennen; während manches Einzelne von seiner ursprünglichen (organischen und plastischen) Bedeutung abgelöst, der Gegenstand eines scharfen, trockenen, schematischen Linienspieles wird, zeigt sich anderwärts eine verwirrende Fülle freier Verzierung, ein vegetabilisches Aufblühen im Stein, welches sich — recht nach der Weise dieses Jahrhunderts — nicht mehr mit dem architektonisch Nothwendigen begnügt.

sondern gerne die Pflanze in ihrer Wirklichkeit nachahmt, mit dem Geäder und den vielartigen Umrissen des Blattes, ja mit sammt der rauhen Rinde des Stammes.

Frägt man endlich nach der Gesinnung, welche die damalige Kunst bestimmte, so lässt sich nicht läugnen, dass die kirchliche Andacht noch alle Geister beherrschte, mochte auch die Kirche selbst bereits in manchen Beziehungen angefochten und durch Krisen in eine veränderte Stellung gebracht sein.*) Die Malerei trug ihr Bestes zur Verherrlichung des neugesteigerten Mariendienstes und der Verehrung der Schutzheiligen bei; für zahllose Weihgeschenke wurde sie bis zum Beginn der Reformation in Anspruch genommen; es war keine begüterte Familie, keine Corporation, die nicht ihr Altarwerk in irgend einer Kirche gehabt hätte. Sehen wir aber zu, wie die Kunst jetzt ihre Aufgabe löste, so zeigen sich überall eigene, rein künstlerische Antriebe, welche mit der religiösen Bestimmung nichts zu schaffen haben, wohl aber als eines der vielen Zeugnisse für die Ablösung der geistigen Bestrebungen von der Kirche gelten können. War man schon in der letzten Periode des gothischen Styles über dasjenige, was die Kirche von der Kunst verlangte, hinausgegangen (vgl. Bd. I., S. 217 ff.), so tritt jetzt das Subjective mit aller Macht in den Vordergrund; Züge und Ausdruck werden nach Gutbedünken der Wirklichkeit entnommen, und für alles Uebrige die heiterste, vielartigste Pracht der Erde, der gemüthlichste, bisweilen auch der tollste Scherz, kurz eine Menge von Dingen in Anwendung gebracht, welche zusammen den oft sehr anziehenden Eindruck einer phantastisch gesteigerten Existenz ausmachen, nicht selten jedoch den höhern geistigen Inhalt der Aufgabe völlig in den Hintergrund drängen. Diess Hervortreten des Subjectiv-phantastischen geht merkwürdig parallel mit einer gleichzeitigen legendarischen Weiterbildung der heiligen Geschichte; statt der abstrakten Symbolik der frühern Jahrhunderte treten jetzt die Sagen von der Sippschaft

---

*) Vergl. besonders Ranke, deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation, Bd. I., S. 239 u. f.

Christi, von den Eltern der Maria, von der Sibylla tiburtina nachdrücklicher in die Kunst ein und bereichern dieselbe mit einem neuen Mythenkreise.

Mag nun aber kein einziges dieser Werke dem Beschauer jene höhere, geläuterte Stimmung mittheilen, welche den edlern Leistungen der gleichzeitigen italienischen Kunst von Masaccio bis auf Luca Signorelli innewohnt, so fesseln sie doch die Betrachtung immer von Neuem. Köpfe und Bewegungen sind oft der Ausdruck eines Tiefsinns, einer Reinheit, eines sittlichen Wollens, welcher trotz anderweitiger Mängel solchen Werken einen allgemeingültigen, ewigen Werth verleiht. Und wer verlöre sich nicht gerne in dieses glänzende, farbige, fabelhafte Leben hinein, welches, von den Geräthschaften des Zimmers bis in die ferne lichtglühende Landschaft so wunderbar aus handgreiflicher Wahrheit und bunter Phantasie gemischt ist?

Erstes Capitel.

Die altflandrische Schule.

§. 217. Die Schule von Flandern, an deren Spitze die Brüder Hubert und Johann van Eyck*) stehen, bezeichnet den ersten Beginn dieser neuen Richtung, so wie in Rück-

*) Dr. Waagen: Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. — (Vgl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe a. m. O.) Ausserdem einige bedeutende Aufsätze Passavant's: Kunstblatt 1841, No. 3 bis 13, Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen (von den van Eycks bis auf Schoreel). Fortsetzung 1843, No. 54 bis 63. — Nachträge hiezu, von E. Förster, No. 64 und 65. — Hotho, Gesch. der deutschen u. niederl. Malerei, Berlin 1843, zweiter Band.

sicht auf die überwiegende Mehrzahl ihrer Erscheinungen, den Gegensatz gegen die Richtung der vorigen Periode. Das Abgeschlossene einzelner idealer Gestalten oder symmetrisch geordneter Gruppen wird verlassen, der starre Glanz des goldenen Grundes hinweggethan und dem Blick die Möglichkeit eröffnet, in die Tiefe und Weite vorzudringen, — zugleich aber auch im vollsten Grade von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Die ganze Welt der Erscheinungen, Himmel und Erde, Nähe und Ferne, anmuthvolle Bergzüge, grünende Matten, fruchtreiche Bäume, die Behaglichkeit und der Schmuck menschlicher Wohnungen, das mannigfachste Geräth und Bedürfniss des Lebens, — Alles wird in den Werken, zu deren Betrachtung wir uns nun wenden, wiedergespiegelt. Die menschlichen Gestalten gehören solcher Umgebung an; sie stehen in nothwendiger Beziehung zu derselben und bilden erst mit ihr vereint ein vollkommenes Ganze von eigenthümlicher Bedeutung. Die Ausführung zeugt von liebevollstem Eingehen auf alles Einzelne und bringt es hierin zu einer bewunderungswürdigen Naturwahrheit. Diese plötzliche Schöpfung einer neuen Welt von Gegenständen der Darstellung wird man nie gross genug fassen können; es ist die wunderbarste Ergänzung zu den Leistungen des Masaccio. Zwar ist von der organischen Bewegung des Körpers nur eine wenig genügende Vorstellung vorhanden (am meisten noch bei den Stiftern der Schule selbst); auch zeigt die Modellirung noch mannigfache Härten; die Gewandung nimmt sogar jetzt erst jene eckigen harten Brüche an, welche von dem schönen, fliessenden Faltenwurf der vorhergehenden Periode so unangenehm abweichen; allein man vergisst diese Mängel über der harmonischen Zusammenstimmung des Ganzen, die sich äusserlich in dem Einklange klarer leuchtender Farben und dem Spiele des Lichtes, innerlich in einer gemüthvollen, im Einzelnen selbst tiefsinnigen Weise der Auffassung ausspricht, so dass wir hier eine heitere Verklärung des irdischen Lebens in Mitten seiner irdischen beschränkten Verhältnisse wahrzunehmen glauben. Die von jetzt an durchaus individuellen, selbst portraitartigen Köpfe, welche keineswegs durchgängig

von schönem Ausdrucke sind, stören gleichwohl diese Wirkung nicht wesentlich; sie gehören nothwendig in diese zu paradiesischer Pracht gesteigerte Wirklichkeit. Für die malerische Durchführung der letztern gab die von den Brüdern van Eyck herrührende Erfindung, oder vielmehr Verbesserung der Oelmalerei die nöthigen technischen Mittel an die Hand. — Die Blüthe und Macht, zu welcher sich die flandrischen Städte zu jener Zeit emporgeschwungen hatten, Lebenslust und Vaterlandsliebe, allgemeine Verbreitung eines kräftig religiösen Sinnes, hatten den Boden bereitet, welcher eine solche Kunst wohl zu nähren im Stande war. Der Gesinnung eines reichen Handelsstaates gemäss tritt in diesen Gemälden eine miniaturartige Vollendung und die höchste Pracht der Ausführung sehr in den Vordergrund; Luxus und Andacht gehen Hand in Hand. Dagegen ist von Fresken wenig zu melden, und man kann wohl annehmen, dass die vorzüglichern Maler ihr Leben lang vollauf mit Staffeleibildern beschäftigt waren. Namentlich musste auch die auf einmal in wunderähnlicher Vollendung auftretende Portraitmalerei zahllose Bestellungen veranlassen.

Die Uebergänge aus dem früheren germanischen Styl in diese neue Richtung haben wir oben (Bd, I., S. 261) in den französisch-niederländischen Miniaturen nachgewiesen, wo sich jenes grössere Naturstudium, vornehmlich was die schon sehr vollendeten landschaftlichen Gründe anbetrifft, bereits in bedeutender Weise vorgebildet fand. (Man möchte überhaupt annehmen, dass die van Eyck aus einer Schule von Miniatoren hervorgegangen seien, wenn man die ausserordentlich feine und prachtvolle Ausführung ihrer Gemälde in Betracht zieht.) Jedenfalls aber war die Neuerung eine verhältnissmässig schnelle und überraschende. Die geschichtlichen Entwickelungen gehen überhaupt nicht in allmälig aufsteigender Linie, sondern in einzelnen grossen Pulsschlägen vor sich, und der gegenwärtige Fall musste um so gewaltiger und durchgreifender hervortreten, als zwei Meister jene neue Richtung ins Leben riefen, die den grössten Künstlern aller Zeiten zugezählt werden müssen und die überdies bei ihren

vorzüglichsten Arbeiten in brüderlicher Eintracht zusammenwirkten.

Es erhellt ferner aus gewissen Partieen in einzelnen Werken der Brüder van Eyck, dass eben sie selbst noch an der Grenze des Ueberganges stehen, indem sie in einzelnen Gestalten noch das statuarisch Feierliche und Hochwürdige jenes früheren Styles beibehalten und nur die vorgefundenen Motive lebendiger durchgebildet haben. Diese Gestalten (die ohne Zweifel dem älteren Bruder, dem Hubert, zuzuschreiben sind, während der jüngere, Johann, mehr der unabhängigen Nachbildung natürlicher Erscheinungen nachzugehen scheint) geben ihren gemeinschaftlichen Arbeiten jene Hoheit und Grösse, welche ihre Schüler und Nachfolger nicht mehr erreicht haben. Ja aus der Darstellung gewisser Nebendinge geht hervor, dass selbst zu ihrer Zeit und in ihrer Umgebung jener ältere Styl noch vollkommen in Anwendung sein musste.*)

Hubert van Eyck ist um das Jahr 1366 geboren und 1426 gestorben; Johann's Geburtsjahr fällt ungefähr gegen 1400, er starb 1445. Als der Geburtsort beider Brüder wird die kleine Stadt Maaseyck genannt; ihr nachmaliger Wohnort war Brügge, welche Stadt gerade in jener Zeit den höchsten Gipfel ihrer Blüthe erreicht hatte. Johann war der Schüler seines Bruders; auch ihr Vater soll ein Maler gewesen sein; ebenso wird auch ihre Schwester Margaretha als eine vorzügliche Künstlerin gerühmt. An Philipp dem Guten, der im Jahre 1419 die Regierung als Herzog von Burgund und Graf von Flandern antrat, fand Johann einen hohen Gönner und ward von ihm zu seinem Kammerjunker ernannt. Philipp sandte ihn u. a. 1428 nach Portugal, um die mit ihm verlobte Prinzessin Elisabeth zu malen.

---

*) So sieht man z. B. in der Gruppe singender Engel auf dem unten besprochenen Bilde, und zwar in der Stickerei des Messgewandes, welches der vorderste Engel trägt, noch kleine Darstellungen, eine Madonna mit dem Kinde und einen Christus, die ganz in dem früheren Style ausgeführt sind, ähnlich der grosse goldne Knopf, welcher das Messgewand des zweiten Engels zusammenhält, mit der Relieffigur Christi.

§. 218. Das berühmteste Werk beider Brüder ist das grosse Altarwerk, welches von ihnen für die Kirche des heiligen Johannes (gegenwärtig St. Bavo) zu Gent gemalt und am 6. Mai des Jahres 1432 vollendet wurde.*) Hubert, der ältere, ist, der erhaltenen Inschrift zufolge, der Erfinder des Ganzen; er starb jedoch bereits während der Arbeit und liegt (wie auch die Schwester Margaretha) in derselben Kirche begraben. — Es war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk: zwei Hauptbilder, das eine über dem andern, und jedes mit doppelten, aussen und innen bemalten Flügelbildern versehen. Waren die Flügel geschlossen, so erblickte man oben die Verkündigung Mariä, die Verheissung der Erlösung für das sündige Geschlecht; unten grau in grau gemalt, die Statuen der Schutzpatrone des Doms, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten; zu ihren Zeiten die knieenden Bildnisse der Stifter des Gemäldes, des Genter Patriciers Judocus Vyts und seiner Gemahlin Lisbette. Oeffneten sich die Flügel (was aber nur an Festtagen geschah), so sah man auf dem oberen, aus drei Tafeln bestehenden Mittelbilde den dreieinigen Gott, den König des Himmels und der Erde, zu seinen Seiten die heil. Jungfrau und den Täufer Johannes; auf den Flügelbildern Eugel, welche mit Gesang und heiliger Musik das Lob des Allerhöchsten verkünden; zuäusserst Adam und Eva, als die Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit. Das untere Bild zeigt das Lamm der Offenbarung, dessen Blut in einen Kelch fliesst, darüber die Taube des heil. Geistes; das Lamm wird von Engeln angebetet, deren einige die Leidens-Instrumente tragen; vier zahlreiche Gruppen treten von den Seiten herzu: die heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen, der weltliche und der geistliche Stand; im

---

*) Waagen: „Ueber das von den Brüdern H. und J. van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde“; im Tübinger Kunstblatt, 1824, No. 23 bis 27. — Uebersetzt etc. als *Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck, trad. de l'Allemand; augmentée de notes inédites sur la vie et sur les ouvrages de ces célèbres peintres, par L. de Bast. Gand, 1825.* Van Eycks Altar von Gent (Photographieu) mit Text von Hotho, Berlin G. Schauer.

Vordergrund der Brunnen des Lebens, in der Ferne die Thürme des himmlischen Jerusalem. Andre ziehen auf den Flügelbildern zur Verehrung des Lammes heran; zur Linken diejenigen, die durch weltliches Handeln für das Reich des Herrn gewirkt, die Streiter Christi und die gerechten Richter; zur Rechten die', welche durch Entsagung und Entäusserung des Irdischen geistig gewirks, die heiligen Einsiedler und Pilger. Ein Untersatzbild, welches das Fegefeuer darstellte, beschloss das Ganze. Ein grosser Gedanke, der Gedanke der Versöhnung, der Grundgedanke des Christenthums, ging durch dies reiche Werk, und alles noch so mannichfaltig gestaltete Einzelne bezog sich auf diesen einen Mittelpunkt.

Das Werk ist gegenwärtig zerstreut. Nur die Mittelbilder und die Tafeln mit Adam und Eva befinden sich noch in Gent; das Untersatzbild ist frühe verdorben und verloren; die andern Gemälde sind eine der vorzüglichsten Zierden der Galerie des Berliner Museums.

Die drei Gestalten des oberen Mittelbildes zeigen in ihrem Entwurf noch die Würde und statuarische Ruhe jenes früheren Styles; auch sind sie auf Tapeten- und Goldgrund (wie durchweg in der früheren Zeit Sitte war) gemalt. Aber sie vereinen mit dem typisch Ueberlieferten bereits eine glückliche Belebung und Unmittelbarkeit der Darstellung; sie stehen an der Grenzscheide zwischen zwei verschiedenen Stylen, und aus dem Trefflichen beider bilden sie ein eigenthümliches, höchst ergreifendes Ganze. Alterthümlich ernst und feierlich sitzt die Gestalt des himmlischen Vaters dem Beschauer gerade zugewandt, die rechte Hand zum Schwure des neuen Bundes erhoben, in der linken ein krystallenes Scepter; das Haupt mit der dreifachen Krone, zum Zeichen der Dreieinigkeit bedeckt. Die Züge des Gesichts sind denen nachgebildet, welche die alte Tradition der Kirche Christo zuschreibt, mit grossem Adel und Ebenmaass, und doch ohne ein eigentlich naturalistisches Bestreben; der Ausdruck ist machtvoll und leidenschaftlos. Das umgürtete Gewand des Herrn hat eine volle rothe Farbe; ebenso der Mantel, der

über der Brust mit einer reichen Agraffe zusammengehalten wird, ebenmässig von beiden Schultern herabfliesst und in schönen Falten über die Füsse geschlagen ist. Hinter der Gestalt, bis zu ihrem Haupte, erhebt sich eine grüne Tapete mit dem Goldmuster eines Pelikans (eines bekannten Symboles des Erlösers); hinter dem Haupte ist Goldgrund, darauf im Halbkreise drei Sprüche, die wieder den Dreieinigen — als Allmächtigen, Allgütigen und als freigebigsten Vergelter — bezeichnen. — Aehnliche Hoheit gewahrt man in den beiden andern Gestalten des Mittelbildes, welche beide, in heiligen Büchern lesend, dem Herrn zugewandt sitzen; Johannes in dem Charakter einer milden, fast weichen Schwärmerei; Maria in dem Ausdrucke stiller Anmuth und einer Reinheit der Gesichtsbildung, die den besten Erzeugnissen italienischer Kunst nahe kömmt.

Die oberen Mittelbilder hält man, zum grössern Theile wenigstens, für ein Werk des Hubert und nimmt die, wenigstens vorherrschende weichere Behandlungsweise, den tieferen, mehr bräunlichen Ton derselben als ein charakteristisches Merkmal der Technik dieses Künstlers an. Die Seitenflügel mit den singenden und musicirenden Engeln dagegen werden dem Johann zugeschrieben, indem sie dieselbe grössere Bestimmtheit und Schärfe zeigen, welche den unabhängigen Werken des letzteren eigen ist. Auf dem Flügel zur Seite der Maria stehen acht Engel singend vor einem Notenpulte; sie sind als Chorknaben dargestellt, geschmückt mit prächtigen Messgewändern und Kronen. Der Glanz der edlen Stoffe und Steine ist mit vollendetster Meisterschaft wiedergegeben, das Notenpult aufs Zierlichste mit gothischen Ornamenten und Figuren geschmückt; auch die Gesichter haben viel Ausdruck und Leben; doch ist hier über dem Bestreben einer möglichst sorgfältigen Naturnachahmung, welche sogar die verschiedenen Stimmen des doppelt besetzten Quartetts mit grösster Sicherheit unterscheiden lässt, der Hauch einer höheren Heiligung bereits verloren gegangen. Auf dem andern Seitenflügel ist eine Orgel, davor ein ähnlicher Engel (wenn nicht vielleicht die heil. Cäcilia) sitzt, der sinnig und

gedankenvoll die Tasten berührt; hinter der Orgel stehen andre mit verschiedenen Saiteninstrumenten. Hier sieht man in den Köpfen mehr innerliches Gefühl und Milde; Stoffe und Geräth sind mit derselben Meisterschaft behandelt. — Die äusseren Seitenflügel der oberen Reihe, welche Adam und Eva, einander gegenüberstehend, darstellen und sich in Gent befinden, sind dem Reisenden unzugänglich, da sie, wie man sagt, aus grossem Zartgefühl unter strengstem Verschluss gehalten werden. Der Versuch, lebensgrosse nackte Figuren mit sorgfältigstem Eingehen auf das Einzelne zu malen, soll hier sehr glücklich gelungen und nur eine gewisse Trockenheit in der Zeichnung sichtbar sein. Eva hält in ihrer Rechten die verbotene Frucht. Auf den Füllungen, welche die Oekonomie des Altarwerkes über diesen Tafeln nothwendig machte, sind kleine; grau in grau gemalte Darstellungen enthalten: über Adam das Opfer des Cain und Abel, über Eva der Tod Abels. (Also die Erbsünde und ihre unmittelbare Folge, der Tod.)

Das untere Miltelbild, die Anbetung des Lammes, schreibt man ebenfalls, der Ausführung nach, dem Johann van Eyck zu. Die Anordnung desselben ist streng symmetrisch, wie sie durch das Mystisch-Allegorische des Gegenstandes bedingt werden musste. Neben dieser Symmetrie ist aber in der Landschaft, in der reinen Luft, in dem hellen Grün des Grases. in Baumgruppen und Blumen, ebenso auch in den einzelnen Gestalten, welche mehr aus den vier grossen Gruppen hervortreten, eine solche Anmuth und zugleich individualisirende Charakteristik, dass alles Harte und Strenge wiederum aus jenem Symmetrischen verschwindet.

Die Flügelbilder zur Rechten des eben genannten (die Einsiedler und Pilger) haben in der Behandlungsweise mehr von der Art des Hubert, während die gegenüberstehenden die Hand des Johann erkennen lassen. Das äusserste Bild zur Rechten, welches die heiligen Pilger darstellt, ist indess minder bedeuteud. Hier sieht man den heil. Christoph, der die Welt durchwanderte, um den mächtigsten Herrn zu finden, riesengross voranschreiten; eine Schaar kleinerer Pilger

verschiedenen Alters, folgt ihm; zwischen schlanken Bäumen sieht man in ein fruchtbares Thal hinaus. Das weite, rothe Gewand des Christoph erinnert in der Führung der Falten, wie jene oberen Mittelbilder, noch bestimmt an den älteren Styl, doch ist es nicht glücklich behandelt; auffallend ist auch der seltsam bizarre, wunderliche Ausdruck in den meisten Gesichtern der Uebrigen. Wohl möglich daher, dass die Ausführung dieses Bildes von einem andern Schüler Huberts herrührt, der, minder selbständig, sich mehr an die Technik des Meisters halten mochte und des letzteren Streben nach Charakteristik bis zur Caricatur übertrieb. — Ungleich anziehender ist das folgende Bild, welches die Schaar der heiligen Einsiedler, aus einer Feldschlucht hervortretend, darstellt. Voran schreiten die beiden, welche das erste Beispiel einsiedlerischer Zurückgezogenheit gaben, Paulus der Eremit und Antonius; den Zug beschliessen die beiden heiligen Frauen, die ebenso die grösste Zeit ihres Lebens in der Wüste zugebracht, Maria Magdalena und Maria von Aegypten. Höchst charaktervoll und von mannigfach verschiedenem Ausdrucke sind hier die einzelnen Köpfe; ein jeder trägt die Geschichte seines Lebens in seinen Zügen. Würdige Greise stehen vor dem Beschauer, der eine kräftiger, andre gemüthlicher, befangener, hinfälliger; begeisterte Fanatiker erheben wild ihr Haupt, während andre schlicht, mit leis humoristischem Blicke nebenherschreiten und wieder andre noch ringen im Kampfe mit ihrer irdischen Natur. Es ist ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimnisse des menschlichen Herzens hineinführt; ein Bild, das jederzeit den ersten Werken der Kunst wird zugezählt werden müssen und zu dessen Verständniss es nicht erst einer Untersuchung über die besonderen Zeit- und Ortsverhältnisse des Künstlers, der es geschaffen, bedarf. Höchst anmuthig ist der landschaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und drüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume; das Auge müsste sich hier in das reiche Einzelleben der Natur verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutsamen Vorgrund zurückgeführt würde.

Verschieden von dieser so höchst charaktervollen Auffassung zeigen sich die beiden andern Flügelbilder, deren Gegenstand jedoch schon nicht so mannigfach wechselnden Ausdruck erlaubte. Hier ist es mehr der gemeinsame Ausdruck einer ruhigen Seelenstimmung, eines klar bewussten Wollens, zugleich die kunstreiche Darstellung, irdischer Pracht und Glanzes, was den Beschauer fesselt. Die Technik ist die des Johann, bestimmt, klar und höchst sauber in der Ausbildung des Einzelnen, wie es hier der Gegenstand erforderte, während jene weichere, mehr dem Gefühl als dem Verstande folgende Technik des Hubert trefflich zu den Einsiedlern passte. Auf dem ersten Flügelbilde zur Linken reiten die Streiter Christi auf schönen Pferden, schlichte edle Gestalten in leuchtenden Harnischen und buntgeschnittenen Waffenröcken. Die drei vordersten mit den wallenden Fahnen sind, wie es scheint, die Schutzpatrone der drei alten flandrischen Genossenschaften, die ihre Grafen im Kreuzzuge begleiteten, St. Sebastian, St. Georg und St. Michael. Kaiser und Fürsten folgen ihnen. Ausserordentlich schön und vollendet ist auf diesem Bilde die Landschaft mit reichen, anmuthig gestalteten Bergzügen und leicht hinschwebenden weissen Frühlingswolken. — Das andre Bild stellt, ebenfalls zu Pferde, die gerechten Richter dar, auch hier sehr edle und schöne Gestalten. Vorn reitet auf einem prächtig geschmückten Schimmel, in blauem Sammtpelze, ein milder freundlicher Greis; es ist das Bild des Hubert, dem de Bruder hierin ein schönes Denkmal gesetzt hat. Etwas tiefer in der Gruppe reitet Johann, schwarz gekleidet, indem er sein kluges, scharfgezeichnetes Gesicht dem Beschauer zuwendet. Eine alte Tradition hat uns die Kenntniss dieser Portraits erhalten.

Diese vier Bilder nebst dem untern Mittelbilde sind hochwichtig als erste Beispiele einer ausgebildeten Landschaft. Wenn man erwägt, wie kümmerlich alle Gegenstände der freien Natur bis auf die van Eyck's angedeutet worden waren, so grenzt diese Leistung an's Wunderbare. Der Duft der Fernen wie die nächste Nähe ist hier mit dem

grössten Fleiss vergegenwärtigt; auf die bisherigen Goldgründe folgt hier auf einmal ein sorgfältig abgetöntes Himmelblau mit naturwahrem Gewölk; der Baumschlag ist theilweise, z. B. bei Palmen, Orangen, Cypressen vollkommen durchgeführt (etwa nach Johann's portugiesischen Studien) und selbst in den übrigen Bäumen minder conventionell als bei irgend einem Schüler; die bemoosten Felsen sind ganz deutlich einem Kalkgebirge entnommen; selbst die Pferdespuren auf dem Wege sind bis in's Kleinliche nachgeahmt. Hierin und in einer gewissen Ueberfülle und Zerstreutheit der landschaftlichen Gegenstände haben diese grossen Künstler dem allgemeinen Gesetz der Kunstgeschichte ihren Tribut bezahlt, dass neue Richtungen mit Schärfe und Uebertreibung aufzutreten pflegen.

Die Aussenseiten der oberen Flügelbilder stellen, wie bereits bemerkt, die Verkündigung Mariä dar, und zwar so, dass sich auf den äusseren, breiten Bildern (den Rückseiten der singenden und musicirenden Engel) die Gestalten des Engel Gabriel und der Maria befinden, auf den inneren, schmaleren Bildern (den Rückseiten von Adam und Eva) eine Fortsetzung des Gemaches der Maria dargestellt ist. Hier sind, wie es sehr häufig bei den Aussenbildern grösserer Altarwerke der Fall war, die Farben mehr eintönig gehalten, so dass die grössere Fülle und Pracht derselben zur um so würdigeren Ausschmückung des Inneren verwandt blieb. Der Engel und die heilige Jungfrau tragen weite weisse Gewande, doch sind die Flügel des Engels mit zartschillernden Farben geziert. Die Köpfe sind fein gemalt und nicht unedel. Mit grosser Naturwahrheit sind die in dem Zimmer befindlichen Geräthschaften dargestellt, so auch die Aussicht durch die Arkade, welche den Hintergrund des Zimmers bildet, auf die Strassen der Stadt (in deren einer man eine Strasse von Gent erkennt). — In den Halbkreisen, womit diese Tafeln nach oben abschliessen, befinden sich rechts und links die Brustbilder zweier Propheten, würdige Köpfe, in der Körperbewegung jedoch, namentlich der Zacharias, etwas steif und ungenügend; in der Mitte (jenen grau in grau ge-

malten Darstellungen über Adam und Eva entsprechend) zwei kniende weibliche Gestalten, als Sibyllen bezeichnet. (S. u. S. 377).

Die Aussenseiten der unteren Seitenflügel sind ebenfalls schon genannt worden. Die Steinbilder der beiden Johannes zeigen jenen schwerfälligen Styl in der Gewandung und das eigenthümlich Eckige im Bruche der Falten, was vielleicht dem Styl der damaligen Bildnerei nachgeahmt ist, der ebenfalls schon den älteren germanischen verlassen hatte, und was sich nach und nach immer mehr auch in die Malerei des XV. Jahrhunderts eindrängt; schon die Gewandung in den eben genannten Gestalten der Verkündigung deutet eine solche Manier an. Johannes der Evangelist erscheint, in dem schöngeformten Gesichte und auch in der Gewandung, als der bedeutendere von beiden. — Die Bildnisse der Stifter sind mit unnachahmlicher Lebenswahrheit und Treue dargestellt. Sie zeigen die bestimmte sorgfältige Hand des Johann und stehen schon an der Grenze, bis zu der sich die Nachbildung des Zufälligen und Geringfügigen im menschlichen Gesichte erstrecken darf. Gleichwohl indess ist das Ganze trefflich zusammengehalten, und der Fleiss des Künstlers erscheint nicht ängstlich, da mit den Körperformen zugleich der Geist, der dieselben belebt, aufgefasst ist. Der alte Herr, Judocus Vyts, dessen Liberalität die Nachwelt dies grosse Kunstwerk verdankt, kniet vor dem Beschauer in einfach rothem pelzbesetztem Kleide, die Hände gefaltet, die Augen aufwärts gerichtet. Doch zieht sein Gesicht wenig an; die Stirn ist kurz und beschränkt, das Auge ohne Kraft; nur der Mund zeigt ein gewisses Wohlwollen und der Gesammtausdruck der Züge einen Charakter, der allenfalls ein bedeutendes Vermögen wohl zu verwalten wusste und zu einer ehrenvollen Verwendung desselben zu bestimmen war. Den Gedanken, ein so hohes Kunstwerk zu stiften, finden wir in den edlen, bedeutungsvollen und geistreichen Zügen seiner Gemahlin, die ihm gegenüber, in ähnlicher Stellung und in noch schlichterer Kleidung als er, kniet*).

---

*) Nach Waagen (Handbuch der Geschichte der Malerei, Stutt-

Das Altarwerk scheint von seiner Entstehung an als einer der grössten Kunstschätze des Nordens gegolten zu haben. Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts wurde eine treffliche Copie desselben durch Michael Cocxie für den König Philipp II. von Spanien angefertigt. Auch die Tafeln dieses Werkes sind gegenwärtig zerstreut; eine befindet sich in der Galerie des Berliner Museums, andre in der Münchner Pinakothek. Eine zweite, minder bedeutende Copie aus etwas späterer Zeit, welche die sämmtlichen inneren Bilder des grossen Werkes umfasst, und früher in der Kapelle des Stadthauses zu Gent aufbewahrt wurde, befand sich 1835 im Besitz des Herrn Aders zu London.

§. 219. Von der künstlerischen Thätigkeit des Hubert van Eyck sind ausser dem, was an dem besprochenen grossen Werke als sein Eigenthum zu bezeichnen war, nur wenig Zeugnisse auf unsere Zeit gekommen. Dahin gehört 1. namentlich ein schönes Gemälde, welches die Anbetung der Könige darstellt, im Besitz des Herrn Professors van Rotterdam zu Gent. Das Bild hat eine grosse Kraft in der Färbung und jenen etwas bräunlichen Ton, der den Arbeiten Huberts eigen ist; die Köpfe sind alle sehr schön im Charakter, in der Behandlung ganz so, wie die heiligen Pilger auf dem Flügelbilde des genannten Altarwerkes; die Gewänder sind sehr wohl verstanden und öfters wiederum von höchst 2. grandioser Anordnung. — Sodann wird der schon mehrmals (Bd. I, S. 412) erwähnte heil. Hieronymus in den Studj zu Neapel neuerlich mit Wahrscheinlichkeit dem Hubert van Eyck zugeschrieben, nachdem er seither für ein Werk des Colantonio del fiore gegolten. Der Heilige, von mildem und ernstem Ausdruck, sitzt in seiner Studirstube zwischen Bücherbrettern und Schreibepult, vor ihm kauert der getreue Löwe,

---

gart 1862, Bd. I. Erste Abtheilung S. 83) dürften dem Hubert nur Gott Vater, Maria, der Täufer. die h. Cäcilia mit den musicirenden Engeln, Adam und Eva, die Apostelseite der Anbetung des Lammes, die Eremiten und Pilger (letztere mit Ausschluss des Landschaftlichen) gehören, während Hotho den Antheil des Jan auf ein ungleich geringeres Mass einschränkt.

welchem er behutsam einen Dorn aus der einen Vorderpfote herauszieht. Die sämmtlichen Umgebungen sind mit microscopischer Feinheit ausgeführt, man erkennt die Blätter der Bücher, das Geäder des Holzwerkes, u. dgl., selbst eine naschende Ratte fehlt nicht; nur das Gewand ist noch einfacher, in der alterthümlichen Weise Huberts behandelt, auch fehlt der tiefe, leuchtende Glanz späterer flandrischer Werke, sodass man glauben sollte, die feine Ausbildung des Einzelnen sei der höhern Vervollkommnung des van Eyck'schen Bindemittels vorangegangen. Eines der vielleicht bedeutendsten Bilder aus Eyck'scher Schule, die überhaupt erhalten sind, der „Born des lebendigen Wassers“ im Nationalmuseum zu Trinidad in Madrid wird von Passavant mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Hubert zugeschrieben *). Auch Waagen stimmt diesem Urtheil bei und setzt das Werk etwa in die Zeit von 1415—1420, also vor das Genter Altarbild. — Ein sehr ernster und imposanter Erzengel Michael mit der Waage, Fragment eines grössern Werkes (eines Weltgerichtes), ehemals in der Lyversberg'schen Sammlung zu Köln, wurde ebenfalls Hubert beigelegt. Ein Diptychon der Antwerpner Akademie (Maria, das Kind säugend, und der betende Donator mit seiner Frau) ist gewiss unecht.

3.

4.

5.

Ungleich mehr Sicheres ist von Johann van Eyck vorhanden. Es bezeichnet den neuen Standpunkt der Malerei zum Leben, dass Er zuerst einzelne Gemälde mit Namen, Jahrzahl und Datum zu bezeichnen begann, was früher nur als seltenste Ausnahme vorgekommen sein mag. Es waren kostbare, mit subjectiver Virtuosität ausgeführte Prachtarbeiten; ein frühe und weit verbreiteter Ruhm, eine persönliche Stellung hingen damit enge zusammen, dass die Werke Johanns als solche anerkannt wurden. Ueberdiess hat eine alte Tradition ihm mehrere andere Bilder genugsam gesichert.

*) Vergl. d. d. Kstbl. 1853. S. 216 ff. 222, wo P. noch von andern niederländ. und deutschen Bildern in Spanien Nachricht giebt, und Waagens Hdb. der Kunstgesch. Buch III. S. 72.

Wenn wir ein zweifelhaftes, unten zu erwähnendes Bild
6. bei Seite lassen, so ist das frühste Werk die „Bischofsweihe des Thomas Becket", bez. 30. Oct. 1421, in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. Die Ceremonie wird in einer Kirche romanischen Styles, in Gegenwart des Königs und vieler Weltlichen und Geistlichen, durch drei Bischöfe vollzogen. Die trefflichen, lebendigen Köpfe der meist schlanken Figuren erinnern theilweise an die Pilger des einen Flügels an dem Genter Altarwerk; die Farben sind von tiefster Gluth. — Wir schliessen die übrigen in England befindlichen Werke hier an. Im Besitze des Dichters
7. Rogers befindet sich ein (früher Memling zugeschriebenes) Miniaturbild der Madonna mit dem Kinde in einer architektonischen Einfassung, welche in Relief die sieben Freuden der Maria enthält; ein Wunder von feiner und prachtvoller
8. Ausführung. — Eine Madonna mit dem Kinde, von ungewöhnlich edlen Zügen, aber scharf eckiger Gewandung, bezeichnet Completum a. D. MCCCCXXXII per Johannem de Eyck Brugis und dem bescheidenen Motto: „Als ich chan", (d. h. so gut ich kann) zu Ince in der Nähe von Liverpool. — St. Fran-
9. ciscus, die Stigmata empfangend zu Heytesburg in Wiltshire. —
10. Ein köstliches kleines Bild in der Sammlung von Sir Thomas Baring zu Stratton stellt den h. Hieronymus in seiner Studirstube, in einem Buche blätternd dar; durch Fenster und Thür
11. sieht man in eine Landschaft. — In Burleighhouse: vor einer stehenden Madonna mit dem Kinde kniet ein Geistlicher, welchen die heil. Barbara der Mutter Gottes empfiehlt. —
12. Seit einiger Zeit besitzt die Nationalgalerie in London ein bezeichnetes Portraitbild vom Jahre 1434, dessen Ausführung ebenfalls den Gipfel des Möglichen zu bezeichnen scheint. Es ist ein Mann im Pelzkleide, die rechte Hand einer jugendlich blühenden Frau ergreifend, ganze Figuren, feine, sprechende Charaktere, in einer reizvoll ausgeführten Umgebung; ein hinten angebrachter Spiegel zeigt ausser der Rückseite der beiden Gestalten auch mehrere zur Thür hereintretende Personen; alle Nebendinge sind höchst voll-
13. endet. — Im Madrider Museum: zwei Altarflügel, bez. 1438;

die heil. Barbara, lesend, in einem Zimmer mit brennendem Kamin, und: Johannes der Täufer mit einem knieenden Donator, im Hintergrunde eine holzgewölbte Halle mit Aussicht. Der Stifter, Magister Heinrich Werlis, nennt sich als einen Kölner; wir werden indess bald sehen, dass die Schule der van Eyck's für weit entlegnere Länder in Anspruch genommen wurde. — Im Louvre: Madonna mit dem Kinde auf dem 14. Schooss, von einem Engel gekrönt, vor ihr in ernster Andacht kniend der Donator, welchen das Kind segnet; durch drei Bogen eine reiche, prachtvolle Aussicht ins Freie. Wie bei den meisten van Eyck'schen Madonnen, so fehlt auch hier die ideale Schönheit und Heiligkeit; der Typus hat meist etwas Kaltes und Verschlossenes, herb Jungfräuliches. — In der k. k. Galerie des Belvedere zu Wien: Maria mit dem 15. Kinde an der Brust, unter einem Baldachin vor einem reichgeschmückten Throne stehend, ein kleines Miniaturbild von vorzüglichster Ausführung; sodann zwei treffliche Bildnisse, das des schon erwähnten Judocus Vyts in vorgerücktem Alter, und das des Dechanten Johann von Löwen, bez. 1436. (Eine Kreuzabnahme, ebenda, ist vielleicht von Ouwater.) — In der Galerie Lichtenstein zu Wien: eine kleine Anbetung 16. der Könige. — Im Besitz des russischen Gesandten Tatitscheff zu Wien: die beiden Flügel eines Reisealtärchens, die 17. Kreuzigung und das jüngste Gericht darstellend, von höchster Vollendung und scharfer Lebendigkeit der Charaktere. In der Kreuzigung erkennt man unter den Zuschauern die Brüder van Eyck und vielleicht auch ihre Schwester Margaretha; in dem jüngsten Gericht, einer herrlichen und trotz des kleinen Massstabes wahrhaft erhabenen Composition, ist besonders der Erzengel Michael, sein Schwert schwingend, eine Gestalt von ergreifendster Poesie. Im Besitz des Herrn 18. Suermond in Aachen eine Madonna in stumpf rothem Mantel, neben einem kleinen metallenen Springbrunnen in einem Garten stehend, dessen Palmen mit goldigem Fruchtbehange sammt Cypressen, Orangen und (blühenden) Mandelbäumen lebhaft an den Hintergrund der „Pilger" erinnert. — Die- 19. jenigen Bilder, welche aus der Boisserée'schen Sammlung in

die Münchner Pinakothek übergegangen sind, werden jetzt sämmtlich als Arbeiten von Nachfolgern bezeichnet; wir werden desshalb den heil. Lucas, welcher die Madonna malt, und das Altarwerk mit der Anbetung der Könige (nebst dem englischen Gruss und der Darstellung im Tempel) bei Rogier von Brügge erwähnen. Das aus derselben Sammlung
20. stammende Bildniss des Cardinals Carl von Bourbon (geb. 1434, st. 1488), jetzt in der Moritzkapelle zu Nürnberg, kann schon aus chronologischer Ursache nicht von Johann van Eyck sein und rührt wahrscheinlich von einem Schüler Rogier's her. Die Züge des betagten Mannes im Hermelinkleide drücken den Ernst des Gebetes ohne alle Ekstase mit Fein-
21. heit und Gefühl aus. — Im Besitz des Herrn Kraenner zu Regensburg: eine Maria, den todten Christus beweinend, in der Ferne eine weite, vortreffliche Landschaft. Neben dem edeln und tiefen Gefühl ist hier auch die ganze Gediegenheit der Ausführung des Meisters würdig. — In der Dresdner
22. Galerie: eine kleine Madonna mit dem Kinde, in einer reichgothischen Kirchenhalle stehend, von miniaturartiger Vollendung. Architektonische Hintergründe dieser Art sind, wenn man den hoch genommenen Augenpunkt zugiebt, bei Johann van Eyck mit einer relativ bewundernswerthen perspectivischen Richtigkeit dargestellt; hier wie in den Landschaften erscheint Er, der Schöpfer der Gattung, doch zugleich vollendeter als irgend einer seiner Nachfolger; überdiess lag eine schöne Absicht darin, die heiligen Gestalten in prachtvolle Dome, als in ein Abbild der gesammten Kirche hineinzustellen. —
23. Das Berliner Museum besitzt ausser jenen Flügelbildern des Genter Altars einen Christuskopf, mit dem Namen des Künstlers und dem Datum der Vollendung, den 31. Januar 1438, versehen. Das Gesicht ist dem Beschauer gerade zugewandt und in der bekannten kirchlich überlieferten Weise gebildet, hohe, etwas längliche Formen. Die Carnation ist weich und schön, die Ausführung fein; aber es scheint, als ob jene typisch vorgeschriebenen Formen dem Künstler, der in der Naturnachahmung Meiter war, hier Fesseln angelegt haben: das Auge hat etwas Beschränktes, der Mund ist fein aber

ohne Kraft, die Züge überhaupt ohne eine besondere Bedeutung. Die alte und die neue Zeit stimmen hier nicht mehr zusammen.

Endlich besitzen die Niederlande noch immer eine ansehnliche Zahl van Eyck'scher Werke, nachdem der Bildersturm des Jahres 1566 und die spätern Schicksale dieser Gegenden manches Vortreffliche zerstreut und vernichtet haben. — In der Akademie von Brügge: ein Altarbild, vom Jahre 1436: 24. Maria auf einem Throne sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse mit einem Papagei und Blumen spielend; S. Georg im leuchtenden Harnisch, und S. Donatian im bischöflichen Prachtgewande zu beiden Seiten, der Stifter des Bildes kniend; den Grund bildet der Chor einer Kirche im Baustyle des XII. Jahrhunderts. Die beiden Heiligen sind treffliche Gestalten, männlich und kräftig, der alte Stifter mit der grössten Lebendigkeit und Portraitwahrheit gemalt. Maria und das Kind in ihrer fast naturalistischen Derbheit befriedigen weniger. Die Färbung ist sehr kräftig und das Ganze mit einer Liebe und Treue vollendet, die, besonders in den Nebenwerken, die höchste Bewunderung verdient. Zwei andere Bilder dieser Sammlung sind neuerlich angezweifelt worden; das eine ist ein weibliches Bildniss von halber Lebensgrösse und sehr sauberer und zarter Ausführung mit der (lateinischen) Inschrift: „Mein Gemahl Johannes vollendete mich, im Juni 1439“, welche bisher immer auf Johann van Eyck bezogen wurde*); das zweite ist ein Christuskopf, bez.: Joh. de. Eyck. Inventor. A. 1420. 30. Januarii. Dies würde hienach das frühste Werk des Meisters sein; aber abgesehen von der ungewöhnlichen Benennung desselben als „Erfinder“, sprechen das glanzlose Colorit und mehr noch das gesammte innerliche Ungeschick der Behandlung doch sehr entschieden gegen die Originalität, wenn schon dieser Kopf sich weit mehr dem althergebrachten Typus anschliesst als der um achtzehn Jahre später datirte im Berliner Museum.

---

*) Waagen hält es für echt, und rühmt daran „bewunderungswürdige Feinheit und Bestimmtheit in der Durchbildung,“ a. a. O. S. 89.

In der Akademie von Antwerpen findet sich ausser einer vortrefflichen alten Copie des Altarbildes von Brügge (Madonna mit S. Georg und S. Donatian) ein echtes und sehr 25. vorzügliches Madonnenbildchen; Maria, in blauem Mantel, hält stehend das Kind; hinter ihr ein Blumengarten und zwei Engel, welche einen reichen Scharlachteppich halten; vorn links ein kleiner Springbrunnen (mit Namen und Motto nebst der Jahrszahl 1439 bezeichnet). Aus der Sammlung des ver- 26. storbenen Königs von Holland vom Kaiser von Russland angekauft: eine Darstellung der Verkündigung in einer Kirche romanischen Styles, dem Gemälde der Akademie von Brügge nahe verwandt. In derselben Sammlung befand sich ferner 27. eine kleine Madonna, welche auf dem Throne sitzend dem Kinde die Brust giebt und es liebreich an sich drückt, und eine dritte, in einer Nische stehend, ebenfalls dem Johann 28. zugeschrieben, doch von weniger entwickeltem Styl. — Die 29. grosse Anbetung der Könige in der Kapelle des Castello nuovo in Neapel, welche nach bisheriger Ansicht von Johann van Eyck gemalt und von Zingaro übermalt sein sollte, wird jetzt einem Deutschen unter dem Einfluss Rafaels oder Leonardo's zugeschrieben*). Eine andere Darstellung desselben Inhaltes, in S. Maria del Parto zu Neapel ist von einem Niederländer aus italienischer Schule. Zahlreiche andere Bilder, welche in den verschiedenen Sammlungen Europa's den Namen Johann's führen, übergehen wir, weil sie theils Schulwerke, theils noch nicht hinlänglich geprüft sind**).

Für das letzte Werk des Johann van Eyck, vor dessen Vollendung der Künstler gestorben sei und welches unvollendet in der St. Martinskirche zu Ypern aufgehängt worden, 30. galt sonst ein Mittelbild mit Seitenflügeln, im Besitz der Familie van der Schrieck in Löwen (sonst des Buchhändlers Bogaert in Brügge.) Auf dem ersten die heilige Jungfrau als Himmelskönigin, prächtig gekrönt, mit lang herabfallendem

---

*) Vgl. Passavant, im Kunstblatt 1841, No. 4, S. 15.

**) Eine Zusammenstellung alles dessen, was seiner Zeit van Eyck genannt wurde, giebt Rathgeber, Annal. d. niederländ. Malerei etc. S. 84. u. f.

Haar und weitem, reich geschmücktem Purpurmantel, das Christkind auf ihrem Arme. Vor ihr der Stifter des Bildes, kniend, im Hintergrunde eine alterthümliche Kirchenarchitektur, durch die man in eine reiche, belebte Landschaft hinaus sieht. Auf den Seitenflügeln vier Darstellungen des alten Testamentes (zum Theil nur skizzirt), welche, im Geiste jener ältest-christlichen Symbolik, auf die Geheimnisse der jungfräulichen Geburt zu beziehen sind: Mosis feuriger Busch, der von den Flammen nicht verletzt wird; Gideon mit dem Engel und mit dem wunderbaren Vliess; die verschlossene Pforte des Ezechiel; Aaron mit dem grünenden Stabe. Auf der äussern Seite der Flügelbilder ist eine grau in grau gemalte Darstellung, Maria mit dem Kinde, dem Kaiser Augustus erscheinend, und die tiburtinische Sibylle, welche die Bedeutung der Vision erklärt. Seit der vor etwa 16 Jahren gemachten Entdeckung, dass Jan und Hubert van Eyck noch einen dritten Bruder Lambert gehabt haben, der wahrscheinlich ebenfalls Maler gewesen, ist man geneigt, diesem das obige Bild (sowie die Sibyllen und den Zacharias des Genter Altar, und einiges andre schwächere anderswo) zuzuschreiben*).

Historisch beglaubigte Arbeiten der Schwester der beiden Künstler, der Margaretha van Eyck, sind nicht bekannt. Eine „Ruhe auf der Flucht", für deren Echtheit begründete Nachweise vorhanden sein sollen, befindet sich in der Akademie zu Antwerpen. Maria, in blauem Kleide und grauem Mantel, auf dem Haupt einen durchsichtigen Schleier, sitzt auf einem Grashügel und giebt dem Kinde die Brust; Joseph schläft, an den Hügel gelehnt; in der Ferne ein dunkler Wald und eine Stadt. Der Eindruck einer schönen idyllischen Ruhe wird durch ein rauschendes Wasser, Schmetterlinge und Vögel vollendet**). — Das schöne dreitheilige

31.

32.

*) Vergl. Waagen a. a. O. S. 91.

**) Sollte dieses liebliche Bildchen nicht eher dem Anfang des XVI. Jahrhunderts angehören? Ich gestehe, dass mir die sehr bescheidene Färbung, der röthlich-braune Fleischton und die keineswegs scharfe, eher etwas verschwimmende Behandlung einer so frühen Zeit der flandrischen Schule nicht zu entsprechen scheinen. Für eine weib-

Flügelaltärchen, welches sich 1835 in der Aders'schen Sammlung zu London befand und seitdem veräussert wurde, ist neuerlich als ein Werk aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts erkannt worden*) und kann demnach nicht der (vor 1432 verstorbenen) Margaretha angehören, verdient jedoch seines Inhalts wegen eine genauere Erwähnung. In der mittlern Abtheilung sitzt Maria auf einem Rasenplatze und liest in einem Buche, vor ihr das Christkind auf einem schwarzsammtenen Kissen; es wendet sich zu der heil. Catharina, welche kniend den Verlobungsring in der Hand hält; hinter dieser Heiligen kniet eine andre an einem Tische, worauf Rosen und Kirschen stehen; sie selbst hält ein Körbchen mit Rosen in die Höhe. Gegenüber sitzt wiederum eine Heilige auf dem Gras und nimmt einige weisse und rothe Rosen von einer andern, blaugekleideten Jungfrau in Empfang. Hinter den heiligen Frauen stehen Engel; drei musiciren, ein vierter hält eine Schüssel mit Kirschen unter einen Wasserstrahl, welcher dem in der Mitte stehenden Springbrunnen entströmt. Im Hintergrund ist eine Kirche, von innen hell beleuchtet, während dichtbelaubte Bäume einen tiefen Schatten auf ihre äussere Umgebung werfen. Das Flügelbild zur Linken zeigt die heil. Agnes und andre Heilige, die auf einer grünen Wiese unter schönen Orangenbäumen wandeln. Auf dem rechten Flügelbilde kniet vorn Johannes der Evangelist, hinter ihm pflückt ein Engel Rosen und noch weiter sieht man unter Orangenbäumen einen Jüngling Früchte pflücken, die eine Jungfrau in ihr Kleid aufnimmt. Diese überaus liebliche idyllische Composition hat einen ganz eignen Reiz und ist aufs sorgfältigste ausgeführt; die Farbe ist mehr mild als kräftig, die Schatten lichtbräunlich; in den Formen und Bewegungen ist öfters eine gewisse Grazie, während die Gesichtsbildungen einförmig und hässlich sind.

---

liche Hand ist besonders die letztgenannte Eigenschaft nicht beweisend; Arbeiten aus Nonnenklöstern z. B. sind insgemein eher von einer ängstlichen Schärfe. B.

*) Waagen, England, Bd. II, S. 232.

Wie mit den van Eyck die Landschaft erst beginnt, so zeigen sich auch die ersten, noch für lange Zeit vereinzelten Spuren des Genrebildes. Leider sind die betreffenden Bilder, eine Badestube und eine Fischotterjagd von Johann van Eyck längst verloren und nur durch Nachrichten bekannt.

Endlich haben sich noch Miniaturen erhalten, welche mit grosser Sicherheit als Werke der Geschwister van Eyck gelten können. Die fürstliche Liebhaberei für Bilderhandschriften hatte in Philipp dem Guten ihre höchste Spitze erreicht; sehr bedeutende flandrische Maler seiner Zeit scheinen fortwährend in dieser Gattung beschäftigt gewesen zu sein, sodass sich schon hieraus die miniaturähnliche Vollendung 33. auch der Tafelbilder erklären würde. — Zunächst ist das berühmte Messbuch zu erwähnen, welches zwischen 1423 und 1431 für Philipps Schwager, den Herzog von Bedford, Regenten von Frankreich, gefertigt wurde und sich gegenwärtig in der Kaiserlichen Bibliothek zu Paris befindet. Die ersten 56 grössern und gegen 1000 kleinere Miniaturen sind zwar nicht von der Hand der van Eyck's, sondern bilden nur einen Uebergang aus dem germanischen Styl in den ihrigen, in der Art der oben (Bd. I, S. 291 u. f.) beschriebenen französisch-niederländischen Handschriften; wohl aber können die drei letzten grossen Bilder echte Arbeiten der van Eyck's sein: der Herzog, vor seinem Schutzheiligen kniend; die Herzogin, im Gebet vor der heil. Anna, in Gegenwart der heil. Jungfrau mit dem Kinde; sodann die Aufnahme der Lilien in's französische Wappen. — Viel wichtiger ist das 34. für denselben Herzog von Bedford ausgeführte Brevier in der kaiserl. Bibliothek zu Paris, vollendet 1424; hier erkennt man in einzelnen Bildern die Hand des Hubert an den etwas allgemeinen Köpfen, den kürzern Verhältnissen, den grossen Gewandmotiven; in andern die des Johann an der grössern Bestimmtheit der Formen und Charaktere, an der Lebhaftigkeit des Ausdruckes und an dem weniger breiten, mehr gestrichelten Auftrag; die Bilder einer dritten minder geschickten Hand werden mit einiger Wahrscheinlichkeit der Marga-

retha beigelegt. Die Darstellungen sind theils der Bibel und Legende, theils dem Messritual entnommen; besonders häufig ist die Madonna mit dem Kinde, vor ihr der kniende Herzog abgebildet. Sehr vorzüglich ist (von der ersten Hand) eine Dreieinigkeit mit einigen Propheten und Patriarchen, wobei Trachten und Charaktere deutlich an die Anbetung des Lammes erinnern; sodann von den Ritualbildern die Anzündung der Kerze und die Predigt. Von der zweiten Hand: die Himmelfahrt Christi, mit einer geistvollen Gruppe der nachblickenden Apostel; ein Abendmahl von trefflicher, dramatischer Bewegung, mit symbolischen Nebenfiguren, (Melchisedek, das Opfer Abrahams); Messe und Predigt in einer Kirche; Tod und Himmelfahrt Mariä; Versammlung aller Heiligen, u. a. m. Die Gründe sind zum Theil noch schachbrettartig oder golden und damascirt, zum Theil aber schon von reicher Naturwahrheit und richtiger Perspektive; das Ganze zeigt die schönste und gediegenste Ausführung und auch in den Randverzierungen und Initialen grosse Zierlichkeit. — Auch in
35. einer Handschrift des roman de la rose (in derselben Bibliothek) entsprechen die dargestellten Scenen des Ritterlebens in der Behandlung dem eben erwähnten Brevier, in Trachten und Anordnung den „gerechten Richtern" und den „Streitern Christi" des Genter Altarbildes so sehr, dass man eine Theil-
36. nahme der van Eyck's auch hier annehmen darf. — Ein Psalterium des britischen Museums und eine Sammlung von Gebräuchen des ritterlichen Zweikampfes in der kaiserl. Bibliothek zu Paris erscheinen wenigstens als frühe und vorzügliche Schulwerke*).

§. 220. Die künstlerische Thätigkeit der Brüder van Eyck war von sehr bedeutendem Einflusse, wie sich aus den zahlreichen Gemälden ihrer Schüler und Nachfolger, die in Flandern und in auswärtigen Sammlungen (im Berliner Museum, in der Pinakothek zu München, in England, wo besonders die Aders'sche Sammlung in London vor ihrer Zerstreuung mehrere wichtige Bilder enthielt) erhalten sind,

*) Vgl. Waagen, England, I, 142; II.; 382 ff.; Paris, 317 u. ff.

ergiebt. Im Einzelnen findet sich manches Vorzügliche unter diesen Bildern; die Grösse und Bedeutsamkeit der Meister ist in denselben jedoch nicht wieder erreicht. Die namhaften Schüler und nächsten Nachfolger der van Eyck's, mit Ausnahme des schon erwähnten Antonello von Messina (Bd. II, S. 63), sind folgende:

1. Justus von Gent, schon von Vasari als einer der ersten Oelmaler der van Eyck'schen Schule angeführt, nach einer alten handschriftlichen Nachricht (die ihn Judocus nennt) Schüler des Hubert, ist urkundlich als Autor eines Altarbildes, die Communion darstellend, in der Kirche S. Agata zu Urbino (zehn Fuss hoch und breit, vollendet im J. 1474) beglaubigt. Aehnlich wie in jenem vielleicht nicht viel spätern Bilde des Luca Signorelli, ist der Moment so dargestellt, dass Christus, vor dem Tische des Abendmahls vorschreitend, den umherknienden Jüngern die Hostie austheilt; Johannes bringt den Wein, Judas sieht über die Achsel, oben schweben zwei Engel, das Sacrament verehrend. Als Zuschauer sind Herzog Federico von Urbino und ein persischer Gesandter (der Venezianer Zeno) nebst Gefolge zugegen, die Handlung geht in einem kirchenähnlichen Saale vor. Es ist eines der vorzüglichsten Werke der ganzen Schule; die Anordnung, eine der schwächern Seiten der van Eyck's, ist hier (etwa durch Einwirkung italienischer Vorbilder?) sowohl in Betreff der Linien als der Vertheilung des Lichtes in schönen, grossen Massen durchgeführt, die Motive reich und malerisch, die Charaktere schön und würdig, die Zeichnung trefflich, zumal in den Händen. Die Farbe ist kräftig, aber heller als bei den van Eycks. — 2. Die treffliche Halbfigur eines betenden Carthäusers, welche im Antwerpner Museum van Eyck heisst, aber wahrscheinlich von Justus ist, wurde schon erwähnt. — 3. Ein kleines Gemälde in der Sammlung des Herrn van Huyvetter zu Gent, die Auffindung des heil. Kreuzes und seine Bewährung durch Belebung einer Gestorbenen darstellend, von geringerer Tiefe der Auffassung und mehr trockner Behandlung, wurde früher dem Justus zugeschrieben, weicht aber von dem urbinatischen Bilde zu

sehr ab. — Ein gewisser Giusto di Alemagna, von welchem im Louvre eine Verkündigung mit Seitenflügeln (Heilige) vorhanden ist, hat mit Justus von Gent nichts als den Namen gemein. Er soll um 1451 in Genua gemalt haben; nach diesem Bilde zu urtheilen, war es ein unbedeutender und später Ausläufer der giottesken Richtung.

4. Peter Christophsen. Im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.: eine Madonna auf dem Throne, zwischen S. Hieronymus und S. Franz, bezeichnet 1417, wonach der Künstler einer der frühsten Schüler des Hubert van Eyck wäre. Auch die grossartige Behandlung des Faltenwurfes deutet hierauf hin; übrigens ist das Ganze in meisterhafter Vollendung ausgeführt und namentlich die beiden Heiligen 5. würdevoll und von schönem Ausdruck. — In der Galerie des Berliner Museums, mit seinem Namen bezeichnet, das Portrait eines jungen Mädchens, welches durch die ebenso schlichte als zierliche Ausführung und durch eigenthümliche 6. Bildung des Gesichtes anzieht. — Ebendaselbst ein jüngstes Gericht mit vortrefflichen Köpfen: oben Christus mit den Auserwählten thronend, unten St. Michael, den Teufel (in dämonischer Thiergestalt) und den Tod besiegend, dessen weite Fledermausflügel (hochpoetisch und originell gedacht) die ganze Hölle unter ihm überschatten, und eine „Verkündigung“ (nebst Geburt Christi) — ehemalige Flügel eines Altars zu Burgos, später zu Segovia, später im Besitz des Herrn Irasinelli in Frankfurt, mit 1452 bezeichnet. Vier Tafeln (Leben der Maria) im Museum von Madrid, werden von Passavant ebenfalls dem P. Christophsen zuge- 7. schrieben. — Ein andres Gemälde, vom Jahre 1449, im Besitz des Hrn. Oppenheim in Köln, in der Formenbildung und Färbung allgemeiner gehalten als andere flandrische Bilder, stellt den heil. Eligius dar, welcher als Goldschmied einem Brautpaar einen Trauring verkauft.

8. Hugo van der Goes, in Gent geboren und ansässig, wird von Vasari unter dem Namen Hugo d' Anversa als Schüler des Jan van Eyck angeführt. Sein Hauptbild befindet sich in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz: die Ge-

burt Christi mit den anbetenden Hirten und einer reizenden Gruppe von Engeln, welche über dem Kinde schweben. Auf den Seitenflügeln je zwei männliche und zwei weibliche Heilige, neben denen der Stifter Tomaso Portinari mit seinen Söhnen und die Gemahlin desselben mit den Töchtern, alles lebensgrosse, bedeutungsvolle Gestalten, knieen. — (Ausserdem im Pallast Pitti ein männliches Portrait, vielleicht desselben Portinari.) Mit diesen Bildern stimmen eine „Verkündigung“ in Berlin Nr. 530 und eine desgl. in der Münchner Pinakothek (Nr. 43, Cabinette) vollständig überein; alles übrige sonst dem Hugo zugeschrieben, weicht nach Waagen (a. a. O. S. 112) mehr oder minder ab davon. Seine Köpfe zeigen Ernst und Strenge, aber Mangel an Schönheitsgefühl, seine Falten sind hart und brüchig, seine Farbenstimmung sehr klar, aber von allen Schülern der van Eyck's am kühlsten, seine Bildnisse sehr wahr und lebendig, seine Zeichnung sorgfältig, seine Ausführung im höchsten Grade gediegen*). Er starb 1478 im Rodenkloster bei Brüssel. 9. 10.

Gerard van der Meire (auch van der Meeren, Meere und Meer geschrieben) wird zwar als Schüler des Hubert aufgeführt, ist aber urkundlich erst 26 Jahre nach des letztern Tode (1452) in die Brüderschaft des heil. Lucas zu Gent aufgenommen worden. Sein durch alte Tradition beglaubigtes Hauptwerk befindet sich in einer Capelle der Cathedrale daselbst, ein Altarblatt, auf dessen Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf dem einen Seitenbilde Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, auf dem andern die Erhöhung der ehernen Schlangen (beides in symbolischer Beziehung auf Christus) dargestellt sind. Die Zeichnung ist hier, bei langgereckten Figuren, etwas unbeholfen, die Gewandung bei grossen Linien sehr eckig gebrochen, die Färbung hell und 11.

*) Im Museum von Antwerpen befindet sich ein kleines Bildchen von wunderbarster Feinheit der Ausführung, einen h. Bischof umgeben von reicher Architektur darstellend, dessen Bezeichnung HC vielleicht auf den obenbenannten Künstler zu deuten wäre. Der bunte Mosaikfussboden hat uns (1861) aufs lebhafteste an die Berliner „Verkündigung“ erinnert. v. Bl.

bleich, im Ausdruck jedoch eine gewisse Milde, die besonders in der Gruppe der ohnmächtigen Maria und ihrer Umgebung vorzugsweise gelungen ist*).

Auch René von Anjou, Titularkönig von Neapel, Herzog von Lothringen, Graf von Provence, geb. 1408, st. 1480, gehört hieher. Seine frühern Bilder zeigen mehr eine italienische Darstellungsweise in der Art des Pisanello. So 12. eine kleine Tafel in zwei Abtheilungen, im Besitz des Hrn. Clerian, Director des Museums zu Aix; die eine Abtheilung stellt René und seine Gemahlin, vor Betstühlen kniend, die andere eine Vision des h. Bernardin von Siena vor. Schon 13. mehr im Style der van Eycks ist das grosse Altarblatt im Hospital zu Villeneuve bei Avignon ausgeführt; ein Werk von reichphantastischer Conception. Oben, von Engeln, Heiligen und unschuldigen Kindern umgeben, sieht man die Dreieinigkeit, die heil. Jungfrau krönend, als Sinnbild der Unsterblichkeit; unten ist der sich hieran anschliessende Kreis von Gedanken in zahlreichen kleinen Figuren dargestellt; man erblickt Hölle, Fegefeuer und Auferstehung; in den Lüften streiten Engel und Dämonen um die Seelen; daneben Moses bei seinen Schafen, vor ihm der brennende Busch; S. Gregor Messe lesend, ihm zunächst der leidende Christus im Sarge stehend; fern eine Stadt, in welcher die Menschen ihrem weltlichen Treiben nachgehen; eine andere Stadt auf einer Felseninsel im Meer; am hohen Ufer kniet vor einem Crucifix ein Carthäuser; vorn das offene Grab der Maria mit einem Engel und zwei Betenden. Die Behandlung ist ungleich und nicht eben harmonisch, doch fehlt es nicht an bedeutenden und anmuthigen Charakteren. Aehn-

*) Ueber eine Altartafel (Kreuztragung, Kreuzabnahme und Beweinung Christi) in S. Sauveur zu Brügge, eine kleine Heimsuchung und desgl. Anbetung der Könige in Berlin, und ein tendenzhaftes Doppelbild im Landauer Brüderhause zu Nürnberg (einerseits ein vornehmes Liebespaar in einer schönen reichen Gegend, andrerseits einen grässlichen Leichnam zwischen Ruinen und geborstenen Bäumen in öder Winterlandschaft darstellend) u. s. w., die in der zweiten Auflage dieses Buches mit G. v. d. Meire in Verbindung gebracht sind, vermochten wir keine anderweitige Nachricht zu finden. v. Bl.

lich behandelt und von schönem Ausdruck das Bildniss eines 14. betenden Cardinals, im Museum von Avignon. Vollkommen im flandrischen Styl ist endlich das grosse Altarwerk in der 15. Cathedrale zu Aix (früher in der dortigen Carmeliterkirche) ausgeführt *). Es ist ein Flügelbild mit fast lebensgrossen Figuren; im obern Aufsatz sieht man Gott Vater zwischen den Engelchören; im Mittelbild Moses bei den Schafen, vor dem Engel seine Schuhe ausziehend; in dem brennenden Busch (von weissen Rosen) erscheint Maria mit dem Kinde, hinten reiche Landschaft mit allegorischen Figuren, welche sich, wie der Busch, auf die unbefleckte Empfängniss beziehen. Die Innenseiten der Flügel stellen René und seine Gemahlin kniend mit ihren Schutzheiligen, die Aussenseiten grau in grau den englischen Gruss dar. — René war auch 16. als Miniaturmaler bedeutend; ein treffliches Turnierbuch von seiner Hand befindet sich in der kaiserl. Bibliothek zu Paris, 17. ein sehr vorzügliches Gebetbuch in der Bibliothek zu Angers, Anderes a. a O. Während seiner kurzen Regierungszeit in Neapel um 1440 soll er den Colantonio del Fiore in die flandrische (?) Malweise eingeweiht haben.

Dierick oder Dirk Stuerbout, um 1391 zu Haarlem geboren und daher von Vasari und Karl von Mander Dierick von Haarlem genannt, nimmt unter der ältern Generation der van Eyck'schen Schüler eine sehr bedeutende Stelle ein, und keines Andern Werke stehen den beglaubigten Bildern des Hubert näher als die seinigen. Er hat einige Zeit in seiner Geburtsstadt, später in Löwen, vom J. 1461 an, gelebt und geschaffen. In letzterm Ort vollendete er bis zum Jahre 1467 zwei Altarwerke mit Flügeln für die Brüderschaft des h. Sakraments und im folgenden Jahre zwei grosse Bilder für den Sitzungssaal des Rathhauses; Arbeiten, die mit Ausnahme der letztgenannten bisher als für Meisterstücke bald des Rogier, bald des Memling gegolten haben.

---

*) Vgl. D'Agincourt, Taf. 166. — Eine umständliche, aber unkritische Monographie: *Oevres complètes du Roi René etc. Angers* 1845, Abbild. von Hawke, Text von Quatrebarbes. — Vgl. Kunstblatt 1846, No. 38.

18. Das erste der betreffenden Altarwerke, die Marter des h. Erasmus, nebst S. Hieronymus und Bernhard auf den Flügeln, befindet sich in der Peterskirche zu Löwen, und zeigt in der Behandlung des widrigen Gegenstands grosse Mässigung, selbst auf Kosten der Möglichkeit, daneben aber treffliche Modellirung und die ganze Stärke des Meisters im Gebiete der Landschaft. Auf der vollen Höhe seiner Kunst 19. aber erscheint er in dem Mittelbild des zweiten Altars, das Abendmahl des Herrn*) vorstellend, in derselben Kirche, und in den zugehörigen 4 Flügeln, von denen zwei, „Abraham und Melchisedech“ und der „Mannaregen“ aus der Boisserée-Sammlung in die Münchner Pinakothek (Cabinette, Nr. 44 u. 45), die beiden andern aus der Bettendorf'schen in Aachen ins Berliner Museum gelangt sind. Es sind vornämlich diese fünf Darstellungen, urkundlich selbst durch Originalquittung des Künstlers beglaubigt, die ihm gegenwärtig seinen gebührenden Rang in der Kunstgeschichte angewiesen haben. Das erste der Berliner Bilder stellt die Feier des Passahfestes dar: ein stilles, festtägliches Zimmer eine Familie, reisefertig, die Stäbe in der Hand, um den Tisch gereiht und im Begriffe, das Mahl zu halten; alle Gestalten ernst, in festlicher Haltung und mit dem Ausdrucke innerer Sammlung. — In dem andern Bilde sieht man den Propheten Elias, der, in der Wüste schlafend, von einem Engel geweckt wird, um Speise und Trank zu sich zu nehmen und zu wandern; die Ruhe und Würde in dem Kopfe des Propheten ist trefflich ausgedrückt, die Bewegung des Engels sanft und leise; in der Ferne blickt man in eine herbstliche Landschaft hinaus, die ganz vorzüglich gemalt und in grossartig klarer, ruhiger Stimmung gehalten ist. — Auch bei dem „Mannaregen“ waltet mehr der Ausdruck

---

*) Das Abendmahl möchte ich dem Meister der 4 alttestamentlichen Bilder S., 386 ff. (eben den 4 zugehörigen Flügeln in Berlin u. München) zuschreiben, welcher bald mit Rogier, bald mit Memling identificirt wird u. s. w.“ Anmerkung J. Burckhardts zur II. Aufl. dieses Buchs die sich somit aufs Glänzendste bestätigt hat. v. Bl.

einer religiösen Feier, als der eines alltäglichen Geschäftes; von vorzüglicher Schönheit ist hier wiederum der landschaftliche Hintergrund. Minder befriedigend sind die beiden an [20] Umfang bedeutendsten Bilder Dierick's, früher im Rathhaus zu Löwen, später aus dem Nachlass König Wilhelms II. der Niederlande von dem Kunsthändler Nieuwenhuys erworben. Auf dem einen ist der Sage zufolge Kaiser Otto dargestellt, der einen seiner Hofleute auf die falsche Anklage der Kaiserin, seiner Gemahlin, hinrichten lässt, auf dem andern die Gemahlin des Hingerichteten, die den Kaiser durch die Feuerprobe von der Unschuld desselben überzeugt. Bei den fast lebensgrossen Figuren fallen die langen Verhältnisse, die magern Glieder und ungelenken Motive mehr auf als in kleinern Werken, doch ist durch die Lebendigkeit der Köpfe, die kräftige Farbe, die gediegne Ausführung der Kunstwerth immerhin höchst bedeutend. Ausser den ge- [21] nannten Arbeiten glaubt Waagen dem Stuerbout zwei kleine Flügelbilder mit Geschichten der h. Ursula im Hospital der Soeurs noires zu Brügge, die schöne Krönung Mariä in der [22] k. k. Akademie der Künste zu Wien (wie das vorige für Memling gehalten) eine „Gefangennehmung Christi" in der [23] Pinakothek zu München, die „Bestattung eines h. Bischofs", [24] im Besitz von weiland Charl. Eastlake in London, und den kleinen Altar mit dem Martyrium S. Hippolyts in der Ka- [25] thedrale von Brügge zuschreiben zu müssen.

Im Besitz des Herrn Schöff Brentano zu Frankfurt a. [26] M. ist eine kleine Tafel, welche ebenfalls Stuerbout anzugehören scheint; sie stellt die tiburtinische Sibylle vor, welche dem Augustus und seinen Begleitern in einem Schlosshofe von niederländischer Bauart die bekannte Vision zeigt; es sind sämmtlich Portraitfiguren, einige von einnehmender Gesichtsbildung, andre aber manierirt, und sehr steifleinen in der Haltung.

§. 221. Rogier von der Weyden, der Aeltere, unter dem Namen Rogier v. Brügge bekannt bis 1846, wo der Archivar von Brüssel, Hr. Wauters, jenen richtigen Namen nebst seinemwahren Geburtsort Brüssel feststellte, ist unter den Schülern

des van Eyck bei weitem der berühmteste. Vermuthlich im letzten Jahrzehnt des XIV., schwerlich später als im Anfang des XV. Jahrhunderts geboren, erscheint er 1436 als amtlicher Maler der Stadt Brüssel und Autor eines seiner Zeit hochberühmten Werkes im dortigen Rathhaussaal, ein Beispiel strenger Rechtspflege unter dem Bilde des sagenhaften Brüssler Richters Herkenbald (angeblich XI. Jahrh.) der seinen Neffen für die Entehrung eines Mädchens eigenhändig tödtet, und durch ein Wunder die ihm als Mörder vom Beichtiger versagte Hostie empfängt, und auf den Flügeln die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan darstellend, das wahrscheinlich 1695 beim Brande des Rathhauses zu Grunde gegangen ist. 1. Aber schon früher hatte Papst Martin V. († 1431) dem König Juan II. ein Triptychon von Rogiers Hand verehrt, das jetzt aus dem Nachlass des verstorbenen Königs von Holland ins Berliner Museum gekommen ist. Es stellt die Geburt Christi, seinen Leichnam im Schooss der weinenden Mutter und den Auferstandnen, der der letzteren erscheint, dar; in der gothischen grau in grau gemalten Einfassung noch viele Vorstellungen aus dem Leben Mariä und der Leidensgeschichte, ein Werk von tiefstem Gefühl, leuchtender Farbe und feinster Ausführung, wiewohl mager in der Zeichnung. Ob es mit dem Werke „des grossen und berühmten maestro Rogel aus Flandern“ identisch sei, was nach einer alten Aufzeichnung in der Karthause v. Miraflores bei Burgos, der genannte König 1455 dorthin geschenkt, wird (gegen Passavant 2. und Cavalcaselle) von Waagen bezweifelt. Nahe verwandt ist ihm dagegen ein andres Triptychon derselben Galerie, die Taufe im Jordan zwischen Geburt und Enthauptung des 3. Täufers enthaltend; ebenso ein Altarbild in der k. k. Galerie zu Wien, eine Kreuzigung Christi, und auf den Flügeln St. Magdalena und Veronica darstellend und dort dem Martin 4. Schongauer zuschrieben; endlich ein Triptychon mit halben Figuren, (Christus mit der Weltkugel zwischen Maria und dem Lieblingsjünger, auf den Flügeln der Täufer und Magdalena) für Memling gehalten beim Marquis v. Westminster 5. in London. — Fünf grosse Altartafeln mit Darstellungen

des jüngsten Gerichtes besitzt das Hospital zu Beaune in Burgund. Die grosse mittlere Tafel auf Goldgrund, enthält die höchst feierliche Gestalt des Weltrichters auf dem Regenbogen thronend; zwei kleine obere Tafeln stellen vier Engel mit Passionsinstrumenten dar; auf den zwei nähern Flügelbildern Maria mit sechs Aposteln und Johannes der Täufer mit sechs Aposteln; auf den zwei entferntern Flügeln heilige Jungfrauen, der Donator und Zeitgenossen; — die untere, durch eine Wolkenschicht geschiedene Hälfte dieser sämmtlichen Bilder enthält in nächtlichem Dunkel die gewohnten Darstellungen des jüngsten Gerichtes Die Aussenseiten der Flügel: Madonna und Heilige, grau in grau von der Hand eines Schülers, und der Donator (Nicolaus Rollin, Kanzler Philipps des Guten) nebst seiner Gemahlin, an Betpulten kniend. Dieses höchst ausgezeichnete Werk scheint schon vor 1447 vollendet gewesen zu sein. — Diesem Werke zu- 6. nächst steht eine Madonna unter einem von 2 Engeln offen gehaltenen Zelt, mit Petrus, dem Täufer (Schutzpatron von Florenz) S. Cosmus und S. Damian (Patronen des Hauses Medici) unten am Sockel die florentinische Lilie, jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt, und aller Wahrscheinlichkeit nach für Petrus und Johannes von Medici gemalt 1450. Von einem Einfluss des Gentile da Fabriano, dessen Malereien im Lateran er damals studirte, ist allerdings nichts zu erkennen, bei einer sehr vollendeten und correcten Zeichnung herrscht doch in vollem Maass die flandrische Schärfe. — Der heil. Lucas, die Madonna malend, in der Münchner Pina- 7. kothek (dort van Eyck genannt), ist eine sehr anmuthvolle und liebenswürdige Composition, besonders der Kopf der Maria von eigenthümlicher Schönheit; in den Nebendingen wiederum die vorzüglichste Ausführung und namentlich der Blick vom Fenster auf die Strasse hinab ein reizendes Bildchen im Bilde. — Ferner zwei zierliche Flügelaltäre, deren 8. Mittelbild jedesmal die Anbetung des Kindes enthält. Der eine (sonst Memling zugeschrieben) wurde im Auftrage des Peter Bladolin, Aufsehers der Finanzen Philipps des Guten für die von ihm begründete und 1450 im Bau vollendete Kirche

zu Middelburg ausgeführt und befindet sich jetzt im Berliner Museum*); in der Mitte das neugeborne Christuskind, mit der betenden Maria, Joseph, dem knienden Donator (eine vortrefflich individuelle Figur), und sehr lieblichen Engeln, die zum Theil neben dem Kinde knien, zum Theil über dem Dach der Hütte schweben; auf der einen Seite die Verkündigung des Herrn an den Herrscher des Abendlandes (August mit der tiburtinischen Sibylle und der Vision der Maria**); auf der andern die Verkündigung an die Herrscher des Morgenlandes (die drei Könige auf ihrer Bergeswacht und das Kind, welches ihnen in Strahlen erscheint), letzteres ein Bild von eigenthümlich grossartiger Anordnung und vorzüglichster Charakteristik in den Köpfen, aus der Sammlung Boisserée, wahrscheinlich für die Kirche S. Columba in Cöln

9\. gemalt. — Der andre Altar in der Münchner Pinakothek, dort Johann van Eyck zugeschrieben, gilt sonst auch als Memling, ist übrigens dem vorigen durchaus verwandt. In der Mitte ist die Anbetung der Könige, auf dem einen Flügel die Verkündigung, auf dem andern die Darstellung im Tempel geschildert; Alles mit leuchtendster Pracht in den Farben und mit höchst lebensvollen Köpfen, deren einer (der des stehenden Königs auf dem Mittelbilde) das Portrait Carl des

10\. Kühnen von Burgund ist. — Sodann die grosse Darstellung der sieben Sacramente, im Museum von Antwerpen (früher Johann van Eyck zugeschrieben). Die Handlung ist auf Mittelbild und Flügelbilder vertheilt, deren fortlaufenden Hintergrund eine mächtige gothische Kirche bildet, als Sinnbild der allgemeinen Kirche. Die sieben Ritualhandlungen, jede aus mehreren Personen bestehend, sind so vertheilt, dass das Sacrament des Messopfers an den mittlern Altar zu stehen kömmt; über jeder Gruppe schwebt ein Engel, in einem

---

*) Dass eine Hand des XVII. Jahrhunderts den Namen Memlings auf dieses Bild gesetzt hat, begründet wohl kein Bedenken gegen die Urheberschaft Rogier's.

**) Eine ungleich geringere Wiederholung dieses Bildes, ebenfalls im Berliner Museum, wurde auch dem Memling zugeschrieben.

Gewande von symbolischer Farbe (über der Taufe weiss, über der Beichte feuerroth, etc.); im Hauptschiff steht das Kreuz mit dem sterbenden Christus, unten Maria, Johannes, Magdalena u. a. Frauen. Die Gestalten sind individuell lebendig und von scharfer Zeichnung, aber ohne besondern dramatischen Ausdruck, die Ausführung fleissig und meisterhaft, die Perspective reich und dem hohen Augenpunkte nach ganz richtig.

Drei schmale Flügelbilder mit fast lebensgrossen Figuren: 11 Maria das Kind säugend, Veronica mit dem Schweisstuch, und Gott Vater mit dem Leichnam Christi (letzteres grau in grau), vormals in der belg. Abtei Flemalle, jetzt im Frankfurter Museum, dürften zu den spätesten Arbeiten Rogiers gehören. Eine „Kreuzabnahme" der K. Sammlung im Haag 12. gilt dort (No. 55) für Memling. — Rogier starb 1464 den 16. Juni und wurde in der Kathedrale von Brüssel begraben. Er ist nach dem Tod des Jan van Eyck der Mittelpunkt der nordischen Malerei, und das Haupt einer bedeutenden Schule gewesen.

§. 222. Hans Memling (früher irrig Hemling*), genannt, der Schüler des Rogier van Brügge, ist einer der vorzüglichsten Künstler, welche aus der Eyck'schen Schule hervorgegaugen sind, derjenige, bei dem sich die Richtung derselben, soweit wir überhaupt aus erhaltenen Werken urtheilen können, am bedeutendsten wiederum in freier, selbständiger Weise ausgebildet hat. Auch über die Lebensverhältnisse dieses Künstlers ist sehr wenig bekannt**); histo-

---

*) Die Akten des Streites über die obige Namensverschiedenheit sind wohl durch die von Waagen (im D. Kstbl. 1854, S. 177) schliesslich zusammengestellten Gründe und deren weitere urkundliche Bestätigung vergl. desselben Handbuch der Geschichte der Malerei Buch III. S. 165) als geschlossen zu betrachten. v. Bl.

**) *(Le B. de Keverberg:) Ursula, princesse britannique d'après la légende et les peintures d'Hemling. Gand* 1818. — Vgl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe a. m O. — Zu erweisen, dass er, wie Einige wollen, ein Deutscher gewesen, will leider die auch bei andern Niederländern vorkommende Namensform Hans (bei Vasari Ausse, soll heissen Ansse) nicht ausreichen.

risch gewiss, nur dass er in den Jahren 1477 und 78 in sehr dürftigen, bis zum Jahr 1487 vielleicht in etwas bessern Umständen in Brügge gelebt, doch haben neue urkundliche Forschungen (des Engländers Weale) in Brügge festgestellt, dass Memling (entgegen der alten Nachricht von Dürftigkeit) ein Haus daselbst besessen, einmal selbst der Stadt Geld geliehen, mit seiner Frau (die 1487 gestorben) drei Kinder gehabt, und im Jahr 1495 das Zeitliche gesegnet hat. Früher soll er sich einige Zeit in Italien aufgehalten und in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts in Spanien gearbeitet haben, letzteres, sofern man für einen von den Spaniern hochgerühmten Juan Flamenco (Johann der Flamänder, vergl. unten) ihn in Vorschlag zu bringen pflegt. Neuere Forschungen machen indess diese Identität sehr unwahrscheinlich.

Memling fasst in seinen Gemälden die Weise der Eyck'schen Schule in einem eigenthümlich strengen Sinne auf. Die Züge der Gesichter sind bei ihm weniger lieblich, aber ernster, die Gestalten nicht ganz so zierlich schlank, die Bewegungen weniger weich, die Behandlung, wie schon bemerkt, schärfer und mit genauerer Ausbildung des Einzelnen. In der Gruppenanordnung befolgt er eine strenge Symmetrie und beschränkt sich gern auf die nöthigsten Personen; dagegen sucht er das Geschichtliche zu erschöpfen und giebt gern im Hintergrunde die Begebenheiten vor und nach der Haupthandlung in kleinerem Maasstabe. Vorzugsweise zeigt sich der ernstere Geist in der Auffassung und Färbung der Landschaften. Wenn diese bei Johann van Eyck im Frühlingslichte schimmern, so ist bei ihm die Reife des Sommers eingetreten: das Grün dunkler, bläulicher, die Matten gleichmässiger gefärbt, die Bäume dichter belaubt, ihre Schatten stärker, die Lichtmassen grösser und ruhiger; in andren Fällen auch sind seine Landschaften mehr in einfarbig hellerem herbstlichem Charakter gehalten. Ueberaus glücklich endlich ist er in solchen Darstellungen, welche den höchsten Glanz des stärksten Lichtes voraussetzen, wie im Sonnenaufgange, oder in strengen, ungewöhnlichen Farbenerscheinungen, bei Visionen u. dgl.

Die vorzüglichste Auswahl Memling'scher Gemälde findet sich in Brügge, zunächst im Hospital des heil. Johannes. Zwei von den Bildern, welche im Versammlungs- oder Kapitel-Saale des Hospitales aufbewahrt werden, sind mit des Künstlers Namen und der Jahrszahl 1479 versehen. Beide sind Altartafeln mit Seitenflügeln. Das grössere Bild wird gewöhnlich als die „Vermählung der heil. Katharina" bezeichnet, obschon dieser Moment nur von untergeordneter Bedeutung ist und die Schutzheiligen des Hospitals, die beiden Johannes, weit nachdrücklicher hervortreten. Auf dem Hauptbilde, in der Mitte, unter einer Thronhalle, die heil. Jungfrau, auf einem Sessel mit hinten herabhängendem Teppich sitzend; über ihr zwei Engel, welche anmuthvoll eine Krone über ihrem Haupte halten. Auf der einen Seite kniet die heilige Katharina, der das schöne Christkind den Verlobungsring an den Finger steckt; hinter ihr ein Engel von höchstem Liebreiz, auf der Orgel spielend; noch weiter zurück Johannes der Täufer, ein Lamm zu seiner Seite. Auf der andern Seite kniet die heil. Barbara, in einem Buche lesend; hinter ihr ein andrer Engel, welcher der Maria ein Buch entgegenhält, und noch tiefer im Bilde Johannes der Evangelist, von hoher Schönheit, tief und mild im Charakter. Durch die Bogenhalle sieht man zu beiden Seiten des Thrones in eine reiche Landschaft hinaus, in welcher verschiedene Scenen aus dem Leben der beiden Johannes dargestellt sind. Die rechte Seitentafel enthält die Enthauptung Johannes des Täufers und weiter hinaus eine Halle und einen Blick in die Landschaft; wiederum mit Vorgängen aus dem Leben des Heiligen. Auf der linken Seitentafel ist Johannes der Evangelist auf der Insel Pathmos dargestellt, im Begriffe, in ein Buch zu schreiben, aufmerksam nach oben schauend, wo ihm die Vision der Apokalypse erscheint: der Herr auf dem Throne, in einer Glorie glänzenden Lichtes, vom Regenbogen umgeben; in einem weiteren Kreise die Schaar der Aeltesten in weissen Kleidern, ernsten Blickes, Harfen in den Händen; gegenüber, unter Flammen und mystischen Gestalten das vielköpfige Thier; unten die Landschaft, in deren Felsen

1.

sich einzelne Gruppen fliehender Menschen verbergen; dann die vier gewaltigen Reiter, leicht und kühn ansprengend; endlich das Meer mit seiner tiefgrünen krystallhellen Flut, in welcher sich Regenbogen und himmlischer Glanz, die mystischen Gestalten und die Uferbilder wiederspiegeln und so die mannichfaltigen Darstellungen zu einem Ganzen vereinigen. Auf den Aussenseiten der Flügel sind zwei männliche und zwei weibliche Heilige und vor ihnen, kniend, Männer und Frauen (Spitalschwestern) in geistlicher Tracht. Das ganze Werk, das grösste und wichtigste des Meisters, ist ebenso durch die ergreifende Poesie, wie durch den tiefen malerischen Ton und eine höhere Freiheit der Gestaltung, als selbst bei den van Eyck's gefunden wird, ausgezeichnet. Doch sind die Köpfe im Ausdruck nicht überall bedeutend. Leider hat das Bild sehr gelitten und ist vielfach restaurirt*).

2. — Das andre Gemälde ist kleiner. Es stellt auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige dar, auf dem einen Seitenflügel die Geburt Christi mit anbetenden Engeln, auf dem andern die Darstellung im Tempel mit vorzüglich schönen Gestalten; auf den Aussenseiten Johannes der Täufer und die heil. Veronica. Dies Bild ist besser erhalten, als das ebengenannte, und durch den gemüthlichen Ausdruck in den einfach naiven, zartausgeführten Köpfen besonders beachtenswerth; es ist überdies das einzige, das ausser der Jahrzahl

3. 1479 den vollen Namen des Meisters trägt. — Bei einem dritten, in demselben Saale befindlichen Gemälde, dem Bildniss einer Sibylle, wird die Richtigkeit der Benennung als

4. Werk Memling's in Zweifel gezogen. — Ein viertes Bild, vom Jahre 1480, stellt den vom Kreuze abgenommenen Christus, auf den Flügeln innen die heil. Barbara und den heil. Adrianus mit dem Donator, aussen die Kaiserin Helena und die heil. Maria von Aegypten dar**). — Sodann ist ein

---

*) Eine thronende Madonna, von einer zahlreichen Familie und deren Patronen verehrt, und der eben beschriebnen in den Zügen sehr ähnlich, ist aus Spanien in den Besitz des Grafen Duchatel in Paris gekommen. Waagen a. a. O. S. 123.

**) Nach E. Förster und Waagen echt, nach Passavant von einem Schüler.

treffliches kleines Diptychon vom Jahre 1487, ehemals im Hospital S. Julien, hieher versetzt worden; es stellt auf dem einen Bilde die Maria in einem alterthümlichen Zimmer, dem Kinde einen Apfel reichend, dar; auf dem andern Bilde den am Betpult knienden Donator, welchen man schon in einem auf dem ersten Bilde befindlichen Hohlspiegel erblickt. 5.

Ausserdem befindet sich in demselben Saale des St. Johannis-Hospitals der berühmte Reliquienkasten der heil. Ursula (la châsse de Ste. Ursule), ein Schrein von etwa vier Fuss Länge, in den Formen einer zierlich reichen gothischen Kirchen-Architektur, wie die grösseren Reliquienbehälter häufig gefunden werden, gebildet. Sämmtliche Aussenseiten dieses Kastens sind von Memling mit miniaturähnlich ausgeführten Oelbildchen geschmückt. — Auf beiden Dachseiten finden sich je drei Medaillons, ein grösseres in der Mitte und zwei kleinere auf den Seiten; in den letzteren musicirende Engel, in den mittleren auf der einen Seite die Krönung der Maria, auf der anderen Seite die Verklärung der heil. Ursula mit ihren Gefährtinnen und zwei bischöflichen Gestalten. — Auf den Giebelseiten ist vorn die heilige Jungfrau mit dem Kinde, zwei Spitalschwestern vor ihr kniend, hinten die heil. Ursula mit dem Pfeil, dem Zeichen ihres Martyrthums, und die Jungfrauen, die sie unter ihrem ausgebreiteten Mantel in Schutz nimmt, dargestellt. — An den Langseiten des Kastens ist in sechs etwas grösseren Feldern, von gothischen Arkaden eingefasst, die Geschichte der heil. Ursula gemalt. Es ist die Legende, wie die Heilige, eine Königstochter aus England, mit einer unzählbaren Schaar von Genossinnen, mit ihrem frommen Geliebten, und ritterlicher Geleitschaft, auf göttlichen Befehl nach Rom zieht und auf der Heimreise, bei Köln, den Märtyrertod erleidet. Die einzelnen Bilder haben folgenden Inhalt: 1) Landung bei Köln, zu Anfang der Reise. Ursula im fürstlichen Purpur steigt aus dem Nachen ans Land; Perlen schmücken die Flechten ihres Haares, eine Jungfrau zu ihrer Seite trägt ein Kästchen mit Geschmeide. Freundlich, in frommer Bescheidenheit, neigt sie sich gegen die sie empfangenden Jungfrauen. Die An- 6.

sicht von Köln ist der Lokalität gemäss, so dass man die Hauptgebäude deutlich erkennt. — 2) Landung bei Basel. Die Fürstin mit einem Theil ihres Gefolges ist schon gelandet und geht auf die alterthümliche Stadt zu; zwei andere Schiffe nähern sich der Landungsstelle. Im Hintergrunde sieht man die Alpen; hier ist die jungfräuliche Schaar bereits auf dem Landwege begriffen. — 3) Ankunft in Rom. Cyriacus, der Papst, empfängt die Führerin, der von den Bergen her die Ihrigen folgen; ritterliche Jünglinge in ihrer Gesellschaft, Conan, der Geliebte der heil. Ursula, an ihrer Spitze. Man sieht die Kirche geöffnet, in welcher Einige getauft werden, Andre die Beichte ablegen. — 4) Zweite Landung bei Basel. Im Hintergrunde, aus den Thoren der Stadt, schreitet die Fürstin mit ihren Gefährten dem Strome zu. Im Vorgrunde ist die Einschiffung bereits geschehen; in dem einen grösseren Nachen sitzen der Papst zwischen zwei Kardinälen und die heil. Ursula zwischen zwei Jungfrauen in heiligen Gesprächen. — 5) Beginn der Martern. Das Lager des den Christen feindlichen Kaisers Maximin am Ufer des Rheines, zwei Schiffe legen an. Wilde Horden mit Schwertern, Keulen und Bogen umgeben die Nachen; die Jünglinge erliegen am Ufer den Waffen der Feinde. In ruhiger Ergebung, mit frommen Gesängen beschäftigt, erwartet ein Theil der Jungfrauen in den Schiffen die Pfeile; einige und ihre priesterlichen Begleiter selbst sind bereits getroffen. — 6) Tod der heil. Ursula Sie und zwei Jungfrauen im Zelte des Imperators. Einer der Söldlinge hat bereits den Pfeil auf sie gerichtet, in heiterer Ergebung erwartet sie den Tod. Theilnehmend blicken einige der Umstehenden, andre in roher Gleichgültigkeit auf den Vorgang. — Es gehören diese kleinen Gemälde zu den allervorzüglichsten Leistungen der flandrischen Schule. Bei der Kleinheit der Figuren ist die Zeichnung ungleich gelungener als bei den grösseren dieses Meisters; die Bewegungen sind frei, die Ausführung und der Ton der Farbe bei aller Zartheit doch sehr kräftig; der Ausdruck in den einzelnen Köpfchen von der höchsten Vollendung. Leider jedoch haben auch diese Bilder sehr ge-

litten und sind, mit Ausnahme der auf den Dachseiten befindlichen, durchgehend stark restaurirt worden, wodurch der Charakter der künstlerischen Behandlungsweise ungemein beeinträchtigt ist.

In der Akademie von Brügge werden zwei dem Memling zugeschriebene Altarblätter aufbewahrt. Das eine stellt 7. auf dem Mittelbilde die Taufe Christi dar, im Hintergrunde andre Scenen aus dem Leben Christi und Johannis des Täufers; auf den innern Seiten der Flügelbilder zwei Heilige und vor ihnen die Familie des Stifters kniend; auf den äusseren Seiten derselben die heil. Jungfrau mit dem Kinde und vor ihr eine kniende Frau mit ihrer Tochter von der heiligen Magdalena empfohlen. Das Ganze ist ein vorzüglich schönes Werk und durch einen besonderen Liebreiz in allen Köpfen ausgezeichnet. — Minder bedeutend (wahrscheinlich 8. Arbeit eines Schülers) ist das andre Bild, welches mit der Jahrzahl 1484 versehen ist. In der Mitte der heilige Christoph mit dem Christkinde auf den Schultern, wie er durch den dunklen Strom schreitet, während im Hintergrunde das Morgenroth emporzieht; weiter vorn die Heiligen Benedict und Aegidius; auf den Flügelbildern andre Heilige und die Familie des Stifters.

Im Antwerpner Museum befinden sich zwei Miniatur- 9. werke Memling's, welche an Feinheit der Ausführung zu den bewunderungswürdigsten Leistungen der Schule gehören. Das eine ist ein Diptychon vom Jahre 1490, welches auf der einen Tafel (Vorderseite) die Madonna in einer gothischen Kirche stehend und (Rückseite) Christus auf der Erdkugel, auf der andern betende Donatoren in der gemüthlichsten häuslichen Umgebung darstellt. Das andere, ein englischer Gruss, ist in den Köpfen von besonderer Lieblichkeit und 10. Würde. Ein „Reisealtar Kaiser Karls V.“ von hoher Schönheit („Anbetung der Könige“ zwischen „Christi Geburt“ und „Darstellung im Tempel“, die Aussenseite grau in grau übermalt) ist (1852) aus einem Schlösschen bei Aranjuez ins Museum von Madrid gekommen.

Von gleicher Vortrefflichkeit wie der Kasten der hei- 11.

ligen Ursula ist eine Reihenfolge kleiner Gemälde, welche sich in der Gemäldesammlung des Königs von Holland im Haag befanden Sie enthalten auf zwei länglichen Tafeln zehn Darstellungen aus dem Leben des heil. Bertin und dienten einst zur Bedeckung des prachtvollen Reliquienkastens dieses Heiligen, der in der Abteikirche St. Martin zu St. Omer aufbewahrt wurde. Die liebliche Scene der Geburt des Heiligen, seine Einkleidung als Mönch, die mannichfachen Zusammenkünfte frommer Männer sind mit lebendigstem Gefühle vorgeführt, und wie in den Bildern der heil. Ursula mehr die heilige Begeisterung eines bewegten Lebens hervortritt, so erblickt man hier mehr das ruhige Walten eines Auser-
12. wählten Gottes. — Höchst merkwürdig ist endlich noch ein ähnliches Gemälde von länglichem Format, in der Pinakothek zu München. Es stellt die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Christi und der Maria dar (und zwar nur die sogenannten sieben Freuden der Maria), hier aber nicht in einzelnen gesonderten Feldern, sondern, als ein grosses Ganze in landschaftlicher Verbindung, mit einer unendlichen Fülle von Zwischenhandlungen, eine ganze Welt voll Leben, Lust und Schmerz und wiederum in einer wunderbaren Anmuth und Liebenswürdigkeit ausgeführt. — In derselben Sammlung befindet sich ein Christuskopf in der Anordnung dem des Eyck'schen Bildes zu Berlin (s. oben S. 374) sehr ähnlich, zwar von geringerer Reinheit der Formenbildung, aber ungleich bedeutender im Ausdrucke göttlicher Kraft und
13. Milde; in der Ausführung auf's Höchste vollendet. —

Von Kennern, wie Hotho und Waagen, wird gegenwärtig das berühmte „Jüngste Gericht“ vom J. 1467 in der Pfarrkirche St. Marien zu Danzig, nachdem es dem Mich. Wohlgemuth, dem Hugo van der Goes (durch Hirt) dem Albert von Ouwater (durch Passavant) zugetheilt worden, als ein Hauptwerk Hans Memlings anerkannt. Das Werk besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern. Es ist auf goldenem Grunde gemalt. In der Mitte, auf einem grossen glänzenden Regenbogen, welcher den Horizont berührt, sitzt der Heiland mit dem strengen Ausdrucke des Richters; ein

rothes Schwert schwebt an der linken, ein Lilienzweig an der rechten Seite seines Hauptes; eine in der Luft schwebende (gemalte) goldne Kugel, welche die nächsten Gegenstände widerspiegelt, ist der Schemel seiner Füsse; ein rother Mantel, über der Brust zusammengeheftet und den Schooss in schönen Falten bedeckend, ist seine Bekleidung. Ueber ihm schweben vier Engel mit den Marterinstrumenten, unter ihm drei Engel mit den Posaunen des Gerichts. Zu seiner Rechten kniet Maria mit dem Ausdrucke mütterlich fürbittender Milde, zur Linken Johannes der Täufer, an beide reihen sich die Apostel an, würdevolle Gestalten, in deren Köpfen eine höchst vollendete, aber mannichfach abgestufte Schönheit sichtbar wird. Auf der unteren Hälfte des Bildes in der Mitte, kolossal gegen alle Uebrigen, steht St. Michael, ernst vorwärts gebeugt, schlank, im goldglänzenden Panzer, welcher aufs Genauste das Bild der umgebenden Gegenstände abspiegelt, mit prachtvollem Purpurmantel, der von den Schultern auf die Erde niederfliesst, und mit grossen Flügeln, die aus schimmernden Pfauenfedern zusammengesetzt sind. Er hält in seiner linken Hand die Wage des Gerichts, in deren Schaalen die Seelen der Menschen gewogen werden; die mit dem Guten ruht auf dem Boden, die mit dem zu leicht Befundenen schnellt in die Höhe. Gegen diese Schaale richtet er das Ende des schwarzen, mit kostbarem Griffe versehenen Stabes, den er in der rechten Hand hält; ein Teufel ist gegenwärtig, die Seele des Verdammten in Empfang zu nehmen. Umher ist das Feld, aus dem, bis tief in den landschaftlichen Hintergrund hinein, die Todten aus ihren Gräbern auferstehen; auf der einen Seite die Seligen, im Begriff, in den Himmel einzugehen, auf der andern die Verdammten. Dicht hinter dem Erzengel streiten ein Engel und ein Teufel sich um den Besitz einer Seele. Die unaussprechlichste Angst, Schmerz, an Wahnsinn grenzende Verzweiflung spricht zur Linken Michaels aus den unseligen, auf das Mannichfaltigste gruppirten, zum Theil dicht zusammengedrängten Gestalten jedes Alters und Geschlechts. Fabelhafte Teufelsfratzen, zum Theil mit lustig schillernden Schmetterlings-

flügeln, mischen sich unter die Verdammten und treiben sie mit dämonischer Lust dem Abgrunde zu. Auf der rechten Seite hingegen ist Alles fromme Ruhe und in den Gesichtern der Ausdruck eines freudigen Vorgefühles der nahenden Seligkeit. — Auf dem linken Seitenbilde ist die Hölle vorgestellt. Zwischen zackigen, schroffen Felsen lodern Flammen, sprühen Funken und Dampf empor, in tollem Graus werden die Verlornen hinabgestürzt und in mannichfacher Weise gequält. Hier hängt ein Liebespaar, mit dünnen Stricken zusammengeschnürt, in den Zähnen eines fledermausgeflügelten Unholdes; dort tritt ein andrer auf die Kehle eines in die Tiefe stürzenden Weibes und zieht einen Pfaffen mit krummer Gabel herbei; andre, affenartige Teufel reissen die Seelen an den Haaren herab; andre tragen ihre Beute auf dem Rücken, peinigen sie mit Feuerbränden u. s. w. Die Verschiedenheit der Stellungen, die Kühnheit der Verkürzungen ist hier in meisterhafter Weise gelungen, die Stufenleiter der Töne in dem Einen Ausdrucke des Jammers und der Verzweiflung höchst mannichfaltig. — Das rechte Seitenbild zeigt uns ein prächtiges, mit Säulen geziertes, und im gothischen Style erbautes Portal, durch dessen geöffnete Thüren die Seligen eingehen; Bildwerke von halb erhabner Arbeit, in Bezug auf altes und neues Testament, schmücken die Façade und den Plafond der hochgewölbten Eintrittshalle. Auf der Balustrade und auf zweien Balkonen des Gebäudes stehen liebliche Engel, in reiche Messgewande gekleidet, singend, musicirend, Blumen streuend. Wolken umgeben das Gebäude von beiden Seiten. Selige ziehen heran, sie werden von Engeln empfangen, geleitet und mit prächtigen Gewändern angethan. Petrus mit dem Schlüssel des Himmels, eine würdevolle Gestalt, steht an der Pforte und winkt den Erwählten; eine Schaar von Geistlichan hat schon die Stufen, die hinauf führen. erstiegen. Auch hier die grösste Mannichfaltigkeit der Gesichtsbildungen, die alle aus der Natur entlehnt zu sein scheinen; und mit derselben Wahrheit, wie drüben der Jammer der Verzweiflung, der durchgehende Ausdruck demüthigen Erstaunens und stille, ruhige Freude.

— Das gesammte Werk ist mit einer Naturwahrheit ausgeführt, die sowohl in dem Reichthum der Nebendinge, Kleidung, Geräth u. dergl. den Tafeln des Genter Altarbildes vollkommen zur Seite steht, als sie auch in der schwierigen Zeichnung der nackten Körper, bis auf jene schon früher besprochene Trockenheit, in Modellirung und Helldunkel glücklich erreicht ist; der geistige Inhalt, der so höchst mannichfaltige Ausdruck der verschiedenartigsten Empfindungen, erhebt dasselbe zu einem der grossartigsten Meisterwerke der Kunst. — Ein Altärchen in der Münchner Pinakothek, mit 14. den Nebenbildern des Täufers und des h. Christoph, in den langen Proportionen, den härteren Umrissen dem Rogier ähnlich, wird von Waagen für Eins der ältesten Werke Memling's gehalten. — Eine Auferstehung mit der Himmelfahrt 15. im Hintergrunde (einzelner Flügel eines Altarwerkes) in der Moritzkapelle zu Nürnberg erscheint als frühere minder freie Arbeit des Meisters.

Im Belvedere zu Wien befindet sich eine (dort dem 16. Hugo van der Goes beigelegte) Madonna, unter einem Thronhimmel sitzend; ein Engel mit der Violine reicht dem Kinde einen Apfel, rechts kniet der Donator, hinten eine schöne Landschaft. Die Flügelbilder sind von einer geringern Hand.

Ein andres vorzügliches Werk, welches Deutschland von 17. Memling besitzt, ist das Altarwerk in der Greveradenkapelle des Domes zu Lübeck, vom Jahre 1491 *). Bei geschlossenen innern und äussern Flügeln sieht man aussen die Verkündigung Mariä, schlanke, edle Gestalten von lieblichem Ausdruck. Bei geöffneten Aussenflügeln zeigen sich auf deren Innenseiten und auf den Aussenseiten der Innenflügel die HH. Blasius, Johannes d. T., Hieronymus und Aegidius mit ihren Attributen, ebenfalls von bewunderungswürdiger Ge-

*) Vergl. im Kunstbl. 1846, No. 28 u. f. einen Aufsatz von Waagen: Ueber einige Gemälde in den Kirchen etc. der freien Stadt Lübeck. Es ist die späteste Jahrzahl, die auf einem Werke des Meisters vorkommt.

diegenheit der Ausführung. Werden auch die Innenflügel geöffnet, so sieht man rechts die Momente der Passion bis zur Kreuztragung, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung (35 Figuren), und links die Geschichte Christi von der Grablegung bis zur Himmelfahrt, welche sehr schön dem Leiden im Garten Gethsemane entspricht, womit jenseits die Passion beginnt. Die grösste Meisterschaft offenbart sich in dem Kreuzigungsbilde, wo die Gruppe der Angehörigen Christi mit der der streitenden Krieger in trefflichstem Gegensatze steht; auch der edle und sprechende Ausdruck des gläubigen Hauptmanns übertrifft alle sonstigen niederländischen Dar-
18. stellungen dieses Gegenstandes. — Im ersten Zimmer des Palais de Justice in Paris ein grosses Altarbild. Die Kreuzigung: rechts die ohnmächtige Maria nebst zwei heiligen Frauen, dem Täufer und St. Ludwig, links Johannes der Evangelist, St. Dionys und Karl der Grosse; das alte Louvre und der Thurm von Nesle im Hintergrund lassen schliessen, dass der Künstler selbst in Paris war. — Ein Sündenfall in der Ambraser Sammlung (zu Wien) von feinster Durchführung und erstaunlicher Kraft der Farbe. — Bathseba und König David, lebensgross, im Museum von Stuttgart, erstere nackt und für die Zeit in Zeichnung und Modellirung vortrefflich (sonst dem ältern Rogier zugeschrieben). — Eine „Verkündigung", höchst eigenthümlich gedacht, beim Fürsten Wilhelm Radzivil in Berlin, mit 1482 bezeichnet.

19. In der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chiswick ein zierlicher kleiner Altar: Madonna zwischen Engeln und der Familie des Donators, auf den Flügeln die beiden
20. Johannes (dort Johann van Eyck zugeschrieben) — In der Sammlung der Mairie zu Strassburg eine kleine Madonna auf dem Throne, mit der heil. Barbara und der heil. Catharina, welcher das Christuskind einen Ring an den Finger steckt; hinten zwischen Säulen und einem Messinggitter hindurch eine Stadtaussicht (dort Lucas von Leyden benannt).
21. — Im Turiner Museum eine reiche Passionstafel (vermuthlich, nach Vasari, von der Familie Portinari in die Kirche S. M. nuova gestiftet), welche die Momente vom Einzug in

Jerusalem bis zum Gastmahl in Emmaus in ähnlicher Weise zu einem Bilde vereinigt, wie die „Freuden der Maria“ in der Münchner Pinakothek, womit diese Tafel vielleicht zusammengehört, obwohl sie nicht denjenigen Cyclus von Begebenheiten darstellt, welchen man als die „Schmerzen der Maria“ zu bezeichnen pflegt*). — In den Uffizien zu Florenz 22. eine reizvolle Madonna auf dem Throne zwischen zwei Engeln mit Geige und Harfe, deren einer dem Kinde einen Apfel reicht.

Auch hat man einige vorzügliche Bildnisse von Memlings Hand. Zwei derselben befanden sich in der Sammlung des 23. Königs von Holland im Haag. Das eine stellt eine junge Dame, das andre einen Mann im mittleren Alter dar, letzterer gilt für Memling's eigenes Portrait. — Ein drittes Bild- 24. niss, früher in der Sammlung des Herrn Aders zu London, welches einen jungen, etwa kränklich aussehenden Mann in der Kleidung des Johannesspitales zu Brügge vorstellt und mit der Jahrzahl 1462 versehen ist, gilt ebenfalls für das eigne Portrait des Künstlers. — Im Museum zu Antwerpen 25. das Bildniss eines betenden jungen Mannes in violettem Sammtkleide mit goldner Kette und das eines bejahrten 26. Canonicus vom Orden des h. Norbert. — In der Sammlung 27. des Hrn. van der Schrieck zu Löwen ein Mann und seine Frau, von feinster Modellirung. — In den Uffizien zu Florenz 28. ein treffliches Doppelportrait (oder auch S. Benedict und ein Donator) vom Jahre 1487, mit Aussicht in's Freie.

Mannichfach endlich hat man in den Miniaturmalereien Eyck'schen Styles, deren sehr vorzügliche an verschiedenen Orten vorkommen, die Hand Memling's erkennen wollen; aber selbst über das einzige, das er sonst für historisch beglaubigt hielt, haben sich neuerdings Zweifel erhoben. Dies ist ein grosses Gebetbuch, in der Bibliothek von S. 29.

---

*) Ganz natürlich, weil hier offenbar Christus die Hauptperson sein soll.

Marco zu Venedig befindlich*), dessen Text auf die mannichfachste Weise mit Randverzierungen geschmückt und durch grössere bildliche Darstellungen, meist heiligen Inhalts, unterbrochen ist. Der Reichthum dieser Darstellungen, die Grossartigkeit des Styles und die Feinheit der Ausführung geben diesem Werke den ersten Rang unter ähnlichen bekannten Handschriften. Man glaubt es dem Gerhart Horebout (wahrscheinlich um 1475 geboren, und vielleicht dem „Gerhard van Gent" identisch) einem vorzüglichen Miniatur- (und Glas-) Maler zuschreiben zu dürfen,
30. von dem auch die (Memling zugeschriebene) „Taufe Christi"
31. im Museum von Brügge, die Kreuzigung im Berliner Museum
32. (Mabuse genannt), die Anbetung der Könige in der Münchner Pinakothek (Nr. 45, für Jan van Eyck gehalten) u. a. herrühren sollen. Letztgenanntes Bild (von C. Hess gestochen) ist sonst bald Eyck, bald Memling, neuerdings auch dem Livin von Antwerpen (wahrscheinlich identisch mit Livin de Witte, welcher in Gent lebte) zugeschrieben worden: auf der einen Seite unter alterthümlichen Architekturen, Maria mit dem Kinde und Joseph; auf der andern die Könige, die beiden ältern hintereinander kniend, der jüngere im Begriff zu knien, und mehrere Personen des Gefolges. Hier ist eine eigene Würde in den Figuren, viel Natur und Milde in den Köpfen. Auf einer andern, diesem Bilde
33. durchaus verwandten Anbetung der Könige, ehemals im Besitz des Herrn Aders zu London, findet sich das Monogramm A. W.

§. 223. Ausser Memling scheinen verschiedene andere Künstler, zum Theil von grosser Bedeutung, Schüler des Rogier von Brügge gewesen zu sein, so die beiden Deutschen Friedrich Herlin und Martin Schön, welchen wir unten wieder begegnen werden. Von einheimischen, flan-

---

*) Schorn, im Tüb. Kunstbl., 1823, No. 14. Ernst Harzen in Naumanns Archiv für die zeichn. Künste v. J. 1858, S. 3 ff. Waagen Handbuch I, S. 138. Von den grau in grau gemalten Miniaturen eines Breviers Philipps des Guten in der k. Bibliothek im Haag, werden einige der zartesten und schönsten Memling zugeschrieben.

drischen Schülern Rogiers stammen wohl mehrere Bilder her, welche bis jetzt bekanntere Namen tragen, so das schon 1. erwähnte Bildniss des Cardinals von Bourbon, in der Moritzkapelle zu Nürnberg (s. oben S. 374), eine Verkündigung 2. (vorgeblich von Hugo van der Goes) in der Münchner Pina- 3. kothek, drei kostbare kleine Tafeln mit der Geschichte Johannes des Täufers, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. etc. Ob man einem ungerechtfertigter Weise mit Memling identificirten Johann von Flandern (Juan Flamenco), welcher 1496—99 in der Karthause von Miraflores arbeitete, die oben bei Rogier dem ältern erwähnten drei 4. Bildchen mit Geschichten des Täufers (zwei davon früher im Besitz des verstorbenen Königs von Holland) im Berliner Museum zuschreiben dürfe, mag dahin gestellt bleiben.

Unter den späteren Nachfolgern der van Eyck'schen Schule ist zu nennen Anton Claessens der ältere (mit einem jüngeren Künstler desselben Namens, der der niederländischen Schule um 1550 angehört, nicht zu verwechseln). Von ihm sind zwei Gemälde vom Jahre 1498 in der Aka- 5. demie von Brügge, früher im dortigen Stadthause befindlich, vorhanden; sie stellen das Urtheil des Cambyses dar, der auf dem einen Bilde einen ungerechten Richter ergreifen, auf dem andern ihm die Haut abziehen lässt, beides figurenreiche Compositionen *). Sie sind kräftig in der Farbe und von richtiger Zeichnung, doch fehlt ihnen in Farbe und Behandlungsweise das eigentliche Leben. (Waagen ist geneigt, sie dem vorhererwähnten Gerhart Horebout zuzutheilen). — Ungleich merkwürdiger ist Rogier van der Weyde († 1529), Sohn und Schüler des ältern gleichnamigen Künstlers. Es scheint in ihm ein Gefühl von dem, was der flandrischen Schule fehlte, wach geworden zu sein; er mochte es inne werden, wie sehr die Zierlichkeit der Ausführung, die Pracht der Nebendinge und Landschaften bei manchem seiner Schul-

---

*) Vielleicht eins der frühsten Rathhausbilder von profan-antikem Inhalt. Die Rathhausbilder Stuerbout's sind noch der heimischen Sage entnommen.

genossen das Interesse für die höchste Bestimmung des Kunst-
6. werkes verdrängt hatte. Eine grosse Kreuzabnahme vom Jahre 1488, im Berliner Museum, scheint dies zu beweisen; das Bild ist auf Goldgrund gemalt, die Gewandung meist einfach, die Nebendinge möglichst beschränkt; dagegen zeigt die Anordnung im Raume, die lebendige dramatische Entwickelung des Momentes und der ergreifende Schmerzensausdruck eine für diese Schule neue Richtung an. Der Künstler hat es darin keinesweges zur Vollendung gebracht; die Stellungen und Bewegungen, z. B. das Händeringen, sind vielfach manierirt, die weinenden Köpfe unangenehm wahr, dagegen ist die Gruppirung kühn und gelungen, die Durchbildung des Körperlichen für diese Schule sehr vorzüglich,
7. der Ausdruck in einzelnen Köpfen herrlich. Eine kleine Wiederholung befindet sich im Chorumgang von S. Pierre in
8. Löwen; eine andere Darstellung desselben Gegenstandes (No.
9. 1546) im Museum zu Madrid; eine dritte, mit den Schächern u. a. Figuren auf den Seitenflügeln (aussen Heilige), in der Liverpool-Institution ist der härtern Umrisse wegen wahr-
10. scheinlich als ein früheres Werk zu betrachten. Das ursprüngliche Original aber dürfte das (ursprünglich für die Kirche Maria der Buyten in Löwen ausgeführte Exemplar) in der Sacristei der Laurentiuskirche des Escurial sein. Verschiedene treffliche Bilder des jüngern Rogier befinden sich, meist unter andern Bezeichnungen in Madrid, namentlich eine kleine
11. „Kreuzigung Christi", dort für Dürer gehalten*). — Das Fragment einer Kreuzigung (der böse Schächer und zwei Halbfiguren) im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., ist ebenfalls auf Goldgrund gemalt und von grösster Wahr-
12. heit und Energie der Darstellung. — Ein dornengekrönter Christuskopf, im Antwerpner Museum, ist ein Bild des tiefsten Jammers ohne Erhebung, so wie jenes ähnliche Bild des

---

*) Vergl. Passavant D. Kstbl. 1853 S. 223 und (für England, Neapel, Brüssel) Waagen a. a. O. S. 129. Neuere Forscher wollen übrigens, wie wir hören, die ganze Existenz eines jüngern Rogier in Frage gestellt wissen. v. Bl.

Hugo van der Goes im Berliner Museum. — Schöner und 13. von edlerm Ausdruck des Schmerzes die Köpfe Christi und der Maria, wiederum auf Goldgrund, im Louvre. — Im Besitz 14. des Herrn J. van Houtem zu Aachen drei schmale Bilder: Madonna, S. Veronica, und die Trinität, letztere grau in grau. — Rogier's minder bedeutender Sohn Goswin van der Weyde hat in Holland eine Anzahl von Werken hinterlassen.

§. 224. Eine eigenthümliche holländ. Schule gründete, gleichzeitig mit den ältern Schülern des van Eyck, aber anscheinend ziemlich unabhängig von ihnen, Albert von Ouwater zu Harlem, dem van Mander wegen gut gezeichneter Hände und Füsse, trefflicher Gewänder und Landschaften grosses Lob spendet. Im Belvedere zu Wien befindet sich eine kleine „Beweinung Christi", die ihm mit grosser Wahrscheinlichkeit (u. a. von Passavant) zugeschrieben wird, sicher ein ausgezeichnetes Bild der altholländischen Schule; mit Sicherheit lässt sich leider Nichts von ihm nachweisen. Schüler Ouwaters war Gerhard von Harlem oder Gerhard von St. Johann (Geertgen von St. Jans), von welchem die Wiener Galerie eine Kreuzabnahme (ähnlich der des Meisters) und eine 1. Tafel mit der Geschichte des Leichnams Johannes des Täufers (nach der Ausführung vermuthlich zwischen 1460—1470 gemalt) besitzt. Bei grosser individueller Strenge und Härte ist die Zeichnung frei, die Farbe von ernster Stimmung und von jenem bräunlichen Ton, welcher von da an in der holländischen Schule herrschend bleibt. Zwei Rundbilder in der 2. Abel'schen Sammlung zu Stuttgart, Jacob als Freier und Josephs Verkauf, sind wahrscheinlich von diesem Maler, nur im Typus minder hässlich. Ferner nach Waagens Ver- 3. muthung zwei Flügel in der Ständischen Galerie zu Prag, Mann und Frau sammt ihren Patronen St. Julian und Adrian darstellend. Dagegen ist eine „Ruhe in Aegypten" (im Bel- 4. vedere zu Wien) für Gerhard zu weichlich in der Behandlung; wie es sich mit der Echtheit eines kleinen Flügelaltars 5. in der Münchner Pinakothek (Christi Abschied, Kreuzab-

nahme und Auferstehung) verhält, sind wir nicht im Stande zu bestimmen.

Noch im Laufe des XV. Jahrhunderts erreicht das phantastische Element der nordischen Kunst sein Extrem in einem holländischen Künstler: Hieronymus Agnen genannt Bosch († 1518) von Herzogenbusch. Seine Darstellungen sind aus einer höchst abenteuerlichen, ein wenig verbrannten Phantasie hervorgegangen; es sind vollkommene Traumgebilde, die er jedoch mit einer merkwürdigen Farbenglut zu 6. gestalten wusste. Im Berliner Museum findet sich von ihm eine Darstellung des jüngsten Gerichts (nebst Sündenfall, Sturz der bösen Engel) und der Hölle, darin die armen Seelen von grausigen, schlangenartig bunten Ungeheuern aufs Unerhörteste gepeinigt werden. Es ist ein wahrhaftes Küchenstück der Hölle. Bei allem Tollen aber muss man über die Erfindsamkeit des Künstlers in der Produktion der fabelhaftesten Creaturen erstaunen; Humor ist freilich kaum darin*). Bosch scheint, wie andre seiner niederländischen Zeitgenossen, den grössten Theil seines Lebens in Spanien zugebracht zu haben, wo seine Gemälde sehr gesucht und nachgeahmt wurden. Es ist uns überliefert, dass eins seiner dämonischen Graunbilder in der Zelle, darin König Philipp II. von Spanien starb, den letzten Blicken des Tyrannen gegenüber gestanden habe. 7. Im Museum von Madrid eine „Anbetung der Könige“, nach Passavants Beschreibung einem Bilde der Berliner Sammlung (Saal der Incunabeln) ähnlich, ein „Sturz der Engel“ nebst Paradies und Sündenfall, vielleicht dem obengenannten „Küchenstück“ entsprechend, nicht weniger als drei „Versuchungen Sanct Antons“, ein „Triumph des Todes“ und eine Allegorie auf die „Eitelkeit der Welt“ von wunderlichster Erfindung**). Ein grosses Bild mit einer Art infernalischen

*) Der originellen Künstlernatur des Bosch dürfte im Obigen nicht ganz ihr Recht geworden sein. v. Bl.

**) Vergl. D. Kstbl. 1853 S. 223.

Festzuges, anscheinend auf die „sieben Todsünden“ bezüglich war in der (ehem.) spanischen Sammlung Louis Philipp's. 8.

Schliesslich erwähnen wir zweier altholländischen Bilder im Louvre, welche dort Memling und Martin Schön zugeschrieben wurden. Das eine stellt die Predigt eines Heiligen unter einer Bogenhalle mit der Aussicht nach einer steilen Strasse und einem gothischen Dome dar und enthält bei grossen Geschmacklosigkeiten in der Anordnung doch schöne und ausdrucksvolle Köpfe; das andere, die Mannalese darstellend, zeigt ähnliche Mängel und Vorzüge. 9.

Wir fügen hier eine kurze Notiz über eine Anzahl von Handschriften an, deren Miniaturen zwar flandrischen Ursprunges, aber nicht mit Sicherheit auf bestimmte Maler zurückzuführen sind.

Um das Jahr 1457 entstanden die grau in grau gemalten Bilder einer Legende der heil. Catharina; das Titelbild stellt die Ueberreichung des Buches an Philipp den Guten, die übrigen 33 Scenen aus dem Leben der Heiligen dar. In der schönen Anordnung, der freien und geistreichen Bewegung, dem seelenvollen Ausdruck verräth sich die Hand eines der ersten Künstler der Schule; auch die Ausführung zeugt von höchster Gewandtheit und einem feinen Naturgefühl. (Kaiserl. Bibliothek zu Paris). — Von geringerm Kunstwerthe, aber durch möglichste Naivetät und manche humoristische Züge ausgezeichnet sind die Miniaturen in einer Uebersetzung des Justin, Sueton und Lucan in zwei Foliobänden, welche 1454 ebenfalls für Philipp den Guten verfertigt wurden. (Bibliothek des Arsenals in Paris). — Ein für Ludwig XI. geschriebenes Turnierbuch stellt in 73 Bildern alle Zubehörden und Begebenheiten eines Turniers zum Theil mit grosser Lebendigkeit dar. (Kaiserl. Bibliothek in Paris). — Die Chronique du Hainault in der Bibliothèque des ducs de Bourgogne zu Brüssel, eine Prachtarbeit der Schule, ist mit zahllosen Miniaturen historischen Inhaltes geschmückt, welche Memling zugeschrieben werden, ihm 10. 11. 12. 13.

aber trotz der überaus zierlichen Ausführung nicht entsprechen und eher auf einen befangenern Schulgenossen hinweisen*).

Zweites Capitel.

Die nordische Kunst des XV. Jahrhunderts unter flandrischem Einfluss.

§. 225. Es ist schon mehrfach angedeutet worden, dass der Ruhm und die Werke der flandrischen Schule sich noch bei Lebzeiten des Johann van Eyck in weite Ferne verbreiteten; wir sind flandrischen Künstlern und ihren Gemälden in Italien und Spanien begegnet; wir werden nun den ganzen Norden nebst der pyrenäischen Halbinsel bis zu einem gewissen Grade von der flandrischen Kunstweise berührt finden. Seit der Römerzeit hatte sich, den gothischen Baustyl ausgenommen, keine Kunstrichtung eines einzelnen Landes eine solche Weltstellung erworben, wenigstens nicht durch eine so freiwillige Unterordnung. Die herrschenden Style des frühern Mittelalters waren theils freie, gemeinsame Hervorbringungen des gesammten Abendlandes, theils in ihrer Verbreitung durch äussere politische Verhältnisse gefördert wie z. B. der byzantinische. Hier dagegen handelt es sich um eine völlig ungezwungene Aneignung der malerischen Principien eines je nach den Umständen weit entlegenen Kunstlandes. Allerdings war es die Zeit, da Flandern seine Schiffe auf allen Meeren, seine Factoreien in allen Handelsstädten hatte und das Centralland einer europäischen Gross-

*) Weiteres über Miniaturen (ingleichen Teppiche) aus der Eyck-schen Schule siehe Waagen, Handbuch der Geschichte der Malerei Th I, Cap. III. S. 130 ff., dem wir überhaupt in der Umarbeitung des gegenwärtigen Capitels (und der folgenden) gefolgt sind.

macht war. Allein abgesehen hievon besassen die Werke dieser Schule einen innern Werth eigenster Art; die Herrlichkeit der äussern Welt war darin auf einmal mit einer Fülle des Reichthums wiedergespiegelt, welche kein Deutscher und kein Italiener bis jetzt auch nur annäherungsweise erreicht hatte; zudem musste die unerhörte Pracht und Feinheit der Ausführung in jener prunkliebenden Zeit die höchste Bewunderung erregen.

Für Frankreich kamen noch mehrere andere Umstände hinzu, um eine beträchtliche Abhängigkeit von der flandrischen Malerei herbeizuführen. Die Macht Philipps des Guten reichte bis in die innern Provinzen des Landes hinein; lange und verderbliche Kriege scheinen die einheimische Kunstübung heruntergebracht zu haben; einen Fürsten von französischem Hause haben wir schon als Schüler der van Eyck's angetroffen. Ebenso wie die Bretagne damals englische Bildhauer in Anspruch nahm, mochte man flandrische Maler für Frankreich arbeiten lassen, welche vielleicht hie und da einheimische Schüler erzogen. Nur hat sich ausser Glasgemälden und Miniaturen fast Nichts erhalten. Im Stiftgebäude von S. Denis soll sich ein Gemälde aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, von einem gewissen Nicolas Pion, befinden, welches den todten Christus zwischen den Seinigen darstellt, und nach dem landschaftlichen Hintergrunde zu urtheilen — man sieht das alte Paris vom Louvre bis zum Montmartre — wenigstens flandrischen Einfluss verräth*) — Von einem sehr ausgezeichneten französischen Bildnissmaler, welcher neben Johann van Eyck und Rogier von Brügge genannt wird, ist nur der Name Giachetto (Jaquet) Francioso (d. h. Francese) auf uns gekommen. „Er malte in Rom Papst Eugen (IV., 1431—1447) und zwei von seinen Leuten neben ihm, Gestalten, welche zu leben schienen; dieses Bild, auf Tuch gemalt, wurde in der

1.

*) Vgl. Didron, *annales archéologiques*, *T. II*, (Jan. bis Juni 1845), in den Notizen.

2. Sakristei von S. M. della Minerva aufgestellt"*). — Für altfranzösisch galt sonst ein Gemälde im Museum von Antwerpen, Maria mit dem Kinde auf dem Thron, von rothen Cherubim umgeben, Halbfigur von halber Lebensgrösse auf blauem Grunde; Gesichtsbildung und Ausdruck sind, wenn nicht flandrisch, doch wenigstens ganz realistisch. (Dass das Bild die Agnes Sorel vorstelle, ist unverbürgt, dass es von Scho-
3. reel sei, erweislich falsch). — Von dem Hofmaler Ludwigs XI., Jean Fouquet von Tours, besitzt Hr. G. Brentano zu Frankfut a. M. das Bildniss des Schatzmeisters Chevallier, begleitet von seinem Schutzpatron (Theil eines Altarbildes). — Mehrfach kommen Bildchen flandrischen Styles mit französischen Beischriften vor, welche man geneigt ist, einer burgundischen Zweigschule beizulegen, obschon sie auch nur von flandrischen Malern für Frankreich gemalt sein könnten. Bekanntlich war ein Theil von Flandern französisch und selbst am Hofe Philipps des Guten herrschte diese Sprache durchaus vor.

Einen ungleich wichtigern Beleg für die damalige französische Kunst geben die Miniaturen der Handschriften, eine Gattung, welche hier schon zu Ende des XIV. Jahrhunderts unter niederländischem Einfluss zu hoher Blüthe gelangt, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts aber, wahrscheinlich unter dem Einfluss der tiefen Zerrüttung des Landes, wiederum gesunken war. Mit der Herstellung eines geordneten Zustandes, seit der Mitte des Jahrhunderts, beginnt nun eine neue Glanzepoche**). — Zunächst lassen sich eine Anzahl von Miniaturhandschriften ausscheiden, welche einen direkten niederländischen Einfluss offenbaren. Im Vergleich mit den oben angeführten echt flandrischen Meisterwerken sind die Köpfe hier allerdings einförmig leer und manierirt, bisweilen

*) Worte des Antonio Filarete, welcher den Künstler in Rom gekannt zu haben scheint, bei Gaye, cartegg. I. S. 205. Merkwürdig ist das Zusammentreffen mit der Anordnung von Rafaels Bildniss Leo's X.

**) Waagen, Paris, S. 369 u. f.

aber auch portraitmässig trefflich und von einer gewissen feinen Weltlichkeit; Nebenfiguren und Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben übertreffen an Wahrheit und Laune insgemein die heiligen Personen; die Verhältnisse sind lang, die Bewegungen bisweilen sehr geschickt und graziös, die Farben von kräftigster Frische, die Ausführung fein und prachtvoll, mit sehr vieler Goldaufhöhung. Bemerkenswerth ist die gewandte Darstellung der verschiedenen Lichtwirkungen, u. a. vermittelst eines sehr ausgebildeten Helldunkels. — Codices dieser Art sind in grosser Menge vorhanden, die meisten aber von fabrikmässiger und geistloser Arbeit; wir erwähnen desshalb nur diejenigen von selbständigem Kunstwerth. — Eine französische Uebersetzung von Ovids Heroiden vom Jahre 1461 (kaiserl. Bibl. in Paris) enthält die Heldinnen des Alterthums, angethan mit Modekleidung vom Hofe Carls VII., steif, aber von bedeutsamen Motiven. — Das Gebetbuch der Anna von Bretagne, in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris, das Hauptdenkmal dieser Gattung, aus den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts, umfasst in 46 grossen Miniaturen biblische und legendarische Scenen, in 24 kleinern die Zeichen und die Bechäftigungen der zwölf Monate. Die Arbeit ist sehr ungleich, Manches neu, originell und von höchstem Werthe, Anderes einförmig und lahm. Insgemein ist die Ausführung von grosser Pracht, die landschaftlichen und architektonischen Hintergründe von bedeutender Lichtwirkung. — Ein lateinisches Gebetbuch derselben Bibliothek, vorgeblich für König René, wahrscheinlicher erst um 1500 verfertigt, ist vielleicht ein Werk desselben Meisters wie das eben erwähnte, und stimmt nicht nur im Inhalt der Miniaturen, sondern auch in Typen, Composition und Behandlungsweise damit überein; nur sind die Köpfe edler ausgebildet und dabei mehr national französisch, die Anordnung schöner, die Hintergründe weicher und duftiger, die Renaissance in Verzierungen und Architekturen ausgesprochener.

4. 5. 6.

Neben dieser vorherrschend niederländischen Miniatorenschule gab es eine andere, in welcher dieser Einfluss nicht

rein, sondern mit einem italienischen gemischt hervortritt. Hier ist die Composition schöner und gemessener, die Formen reiner und mehr gewählt, die Perspective und das Helldunkel höchst ausgebildet, die Räumlichkeit und ihre Verzierung — bald gothisch, bald italienisch — von reichster Eleganz. Das Haupt dieser Schule war der schon erwähnte Jean Fouquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI.

7. Eine französische Uebersetzung des Josephus (kaiserl. Bibliothek in Paris) enthält, ausser drei ältern, von einem der Maler des Herzogs Johann von Berry gefertigten Bildern, eilf andere von Fouquets Hand, die Geschichte der Juden bis zur Zerstörung Jerusalems enthaltend, und von diesem gilt das eben Gesagte im vollsten Sinne. Die Composition ist in edelm florentinischem Sinne geordnet; die Motive sind grossentheils anmuthig gedacht und frei gehandhabt, namentlich in minder bewegten Scenen, die Köpfe zeigen einen edeln, obschon nicht mannichfaltigen Typus und einen feinen Ausdruck; Thiere, besonders Pferde, sind trefflich bewegt. Das beste Bild stellt Cyrus dar, welcher die Juden in ihre

8. Heimath entlässt. — Vierzig höchst vortreffliche Miniaturen aus einem Gebetbuch, im Besitz des Herrn Brentano zu Frankfurt a. M. scheinen ebenfalls Fouquet's Werk zu sein.

9. — Von einem Schüler desselben mögen die grossen, zum Theil unvollendeten Miniaturen in einer französischen Uebersetzung des Livius (kaiserl. Bibliothek in Paris) herrühren, welche als geschickte Fabrikarbeit den Namen des Meisters nicht verdienen; vieler andern Handschriften zu geschweigen.

In der Mitte zwischen diesen beiden Schulen steht eine

10. Anzahl von Miniatoren, von welchen z. B. ein Gebetbuch in der Bibliothek des Arsenals zu Paris, ein sog. Diurnal der

11. kaiserl. Bibliothek, u. a. m. herrühren. Die grosse Feinheit und Farbenpracht, sowie die Verzierungen weisen hier wiederum mehr auf niederländische Ueberlieferung *).

---

*) Da wir über die französischen Glasmalereien dieser Zeit (S. Séverin und S. Gervais in Paris, St. Ouen in Rouen, ein Theil der Fenster im Dom von Bourges, die Sainte Chapelle zu Riom in der Auvergne.

§. 226. Ungleich bedeutender als auf Frankreich scheint die flandrische Malerei auf Deutschland eingewirkt zu haben, ja man kann sagen, dass die Aeusserungsweise des Realismus in der deutschen Malerei des XV. Jahrhunderts vorherrschend auf flandrischen Vorbildern beruht. Wenn diess bei einer so beträchtlichen einheimischen Kunstblüthe, wie sie Deutschland unmittelbar vorher besass, auf den ersten Anblick befremdet, so ist zu erwägen, wie sehr die grossen, in die Augen fallenden Vorzüge der flandrischen Malweise anregen und hinreissen mussten, wie das plötzlich aufgeschlossene Reich des Individuellen und Wirklichen, die ganze Pracht der äussern Welt in Natur und Menschenwerk die Blicke blenden musste. Hier war der Geist des XV. Jahrhunderts, nach dessen Ausdruck man strebte, klar und fertig zu Tage getreten; man eignete sich diesen Ausdruck nebst manchem Unwesentlichen und Zufälligen in einer sehr weiten Ausdehnung an, so dass, um nur ein Beispiel anzuführen, die edle fliessende Gewandung des gothischen Styles dem knittrigen Faltenbruch der Flandrer aufgeopfert wurde. Merkwürdig und bezeichnend ist nicht minder, was man von dem alten Style beibehielt *). In den Köpfen der heiligsten Personen tritt jezuweilen die ideale Majestät des gothischen Styles wieder hervor; in den zierlichen Prunk der Flandrer hat sich die deutsche Malerei nur selten tief eingelassen; Landschaft und Baulichkeiten stehen hinter der miniaturartigen Durchbildung und der perspectivischen Richtigkeit eines Johann van Eyck und Rogier von Brügge einstweilen weit zurück und werden durch den meist beibehaltenen Goldgrund

---

mehrere Kirchen in Chalons s. M. etc.) sowie über die Teppiche nichts Zusammenhängendes aus eigener Anschauung mittheilen können, so verweisen wir auf die oben angeführten Werke und auf den schon erwähnten Aufsatz von Thévenot, Kunstbl. 1842, No. 102 u. f.

*) Wie und in welchen Uebergängen die deutschen Maler sich die flandrische Technik angeeignet, wagen wir nicht zu entscheiden. Bis zu Ende des XV. Jahrhunderts untermalten sie meist noch in Tempera und vollendeten mit Oelfirniss, eine Art und Weise, welche freilich auch in Flandern selbst fortdauerte.

wesentlich beschränkt. Durch diess und Andres wird allerdings der Zwiespalt, der schon in der flandrischen Schule zwischen der genauen Wirklichkeit einzelner Theile und der phantastischen Unwirklichkeit anderer herrscht, keinesweges gehoben; wie aber der tiefere geistige Gehalt sich bald auf Seiten der deutschen Kunst geltend machte, wird unten zu betrachten sein.

Die äussere Art und Weise, wie der flandrische Styl auf Deutschland überging, lässt sich auf verschiedenen Wegen denken und selbst nachweisen. Wie nach Frankreich, England und Italien, so gingen gewiss einzelne flandrische Maler auch nach Deutschland, um hier und dort Werke der neuen, vielbewunderten Art auszuführen; oder von Deutschland, namentlich von den nordischen Seestädten aus wurden Gemälde in Flandern bestellt; endlich besuchten deutsche Maler die flandrischen Schulen und verbreiteten nachher deren Styl zu Hause. Man darf sich die Sache theilweise als eine wahre Mode vorstellen, welche durch ein allgemeines, wenn auch stillschweigendes Uebereinkommen sich weite Länder mit grosser Schnelligkeit unterwirft. Die tiefer liegenden Mängel der deutschen Malerei konnte die flandrische freilich nicht heben, weil sie selbst darin befangen war.

Wir betrachten zunächst die Kunst des Niederrheins, vorzüglich Köln's, unter flandrischem Einfluss. Hatten sich hier schon in dem Dombilde des Meisters Stephan (1426) Anklänge dieser Art gezeigt, so lässt sich voraussetzen, dass noch vor der Mitte des XV. Jahrhunderts der Sieg der niederländischen Weise entschieden war (Vgl. Bd. I, S. 277 und 283), wobei einzelne Reminiscenzen der altkölnischen Schule noch immer fortdauerten.

Einen namenlosen kölnischen Meister, welcher die neue Richtung bis zu einer gewissen Vollendung durchführte, und dessen Werke später als die Mitte des XV. Jahrhunderts fallen, glaubte man vor einigen Jahrzehnden ohne allen Grund in dem Goldschmiede und Kupferstecher Israel von

Meckenen*) oder von Mecheln aus Bocholt zu erkennen; gegenwärtig benennt man ihn nach einem seiner bekanntesten Werke als den Meister der Lyversberg'schen Passion. Dieses Werk, welches nach der Zerstreuung der Sammlung des verstorbenen Stadtraths Lyversberg in den Besitz des Hrn. Baumeister in Köln übergegangen ist, befand sich ehemals in der Karthause daselbst und besteht aus 8 nicht sehr grossen in Oel gemalten Tafeln, die einzelne Scenen der Passion auf Goldgrund darstellen. Man kann nicht sagen, dass die flandrische Darstellungsweise hier mit besonderm Geist ergriffen, oder das flandrische Colorit in vollem Maasse erreicht wäre; deutlicher tritt das Manierirte und Befangene dieser Schule, der eckige Faltenbruch, das Steife und Magere hervor. Es fehlt den einzelnen Gestalten die körperliche Kraft, den Compositionen die bedeutsame Anordnung, den Köpfen bei portraitwahrer Charakteristik die höhere Bedeutung, den Kopf Christi ausgenommen, in welchem der Ausdruck auf eben so würdige als verschiedenartige Weise durchgebildet ist; auch Pilatus ist würdevoll und im Ausdruck des Momentes gelungen, die Widersacher dagegen rohe Caricatur. — Auf einer höhern Stufe innerer Ausbildung erscheint vermuthlich derselbe Meister in einem grossen Altarbilde der Kirche zu Sinzig, welches in der Mitte die Kreuzigung sammt mehrern Heiligen, auf den Flügeln die Himmelfahrt und den Tod der Maria enthält. Hier ist das Scharfe und Eckige weniger übertrieben, die Köpfe zwar naturalistisch, doch feiner durchgeführt und zum Theil von tiefem innerlichem Gefühl — Ein drittes, sehr grosses Werk, mit dem Datum 1463, befindet sich auf der südlichen Empore der Kirche zu Linz am Rhein; es ist ein Altar, dessen

1. 2. 3.

*) Ueber diesen vgl. den Aufsatz von C. Becker, im Kunstbl. 1839, No. 36. Er kommt in bocholtischen Urkunden von 1842—98 als wohlhabender Bürger vor und scheint bis 1503 gelebt zu haben. Dass er Maler gewesen, wird nirgends erwähnt. Ueber das höchst untergeordnete Verhältniss dieses Kupferstechers zu dem Maler der folgenden Bilder giebt Hr. Becker auch im Museum, Jahrg. 1837, No. 46 schätzbare Andeutungen.

Mittelbild in 4 Abtheilungen die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der Könige und Maria mit Christus thronend darstellt; auf der Innenseite der Flügel links der englische Gruss, rechts das Pfingstfest und drüber, in demselben Bilde, die Krönung Mariä (diess Alles auf Goldgrund); auf den Aussenseiten die Verkündigung und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, unten kniend der Stifter, Canonicus Tilman Joel; hier ist der Grund blaue Luft und Landschaft. In diesen Bildern ist des Störenden noch weniger; vielmehr macht sich in der würdigern Gewandung, in der Anmuth namentlich der Madonnenköpfe ein edlerer Sinn geltend, der in einzelnen Darstellungen, wie in der Krönung Mariä und in den singenden und musicirenden Engeln neben der thronenden Maria eine sehr schöne Wirkung erreicht. — Derselbe Maler hat in einem andern ebendort befindlichen Bilde — Gottvater mit dem Leichnam Christi, zu den Seiten vier Heilige — wahrscheinlich wenigstens die würdigen und charaktervollen Köpfe gemalt.

4.

Eine zweite Reihe von Bildern, möglicher Weise von derselben Hand, sind im Ganzen von grösserer Energie im Ausdruck und von edler durchgebildeten Charakteren. Wie viel davon Schülern oder selbst verschiedenen Meistern von analoger Richtung angehören kann, vermögen wir einstweilen nicht zu entscheiden. An Malernamen fehlt es nicht, nur ist es unmöglich, dieselben auf bestimmte Bilder zu beziehen.

5.

Wir nennen zuerst einen Altar aus der Lyversb. Sammlung, jetzt im Besitz des Hrn. v. Geyr in Köln; in der Mitte auf Goldgrund die Kreuzigung, auf den Flügeln die Verklärung Christi und die Auferstehung, Gestalten von grösserer statuarischer Würde und einem intensivern Ausdruck; selbst in den Köpfen der Pferde auf dem Kreuzigungsbilde zeigt sich eine gewisse Absicht dieser Art. — Mit diesem Bilde ist eine andere sehr figurenreiche Kreuzigung, um 1460 gemalt, nahe verwandt, welche sich jetzt wahrscheinlich wieder am Stiftungsorte, im Hospital von Cues an der Mosel, befindet; die Flügel enthalten innen die Dornenkrönung und Grablegung, aussen (von Schülerhand) Heilige und Prophe-

6.

ten. Das Gemälde ist auch historisch merkwürdig als Stiftung des bekannten Cardinals Cusanus, welcher mit seinem Kaplan betend vor dem Gekreuzigten kniet. — Bedeutender [7] ist eine Kreuzabnahme auf Goldgrund, im städtischen Museum zu Köln, vom Jahre 1480, ein Werk, welches neben den trefflichsten flandrischen Leistungen einen unabhängigen Werth psychologischer Tiefe und strenger, ernster Durchbildung besitzt, sowohl in Betreff der gut entwickelten Composition als der einzelnen Formen; die zusammensinkende Maria, der bekümmerte, aber gefasste Nicodemus im goldverzierten Gewande u. a. Gestalten gewähren in ihrer scharfen aber nicht unedeln Naturalistik zum erstenmale einen genügenden Ersatz für die verlorene milde Schönheit Meister Stephans. (Die Flügelbilder mit je einem Heiligen und Donator, sind erst nach den Jahren 1499 und 1508 hinzugekommen und verrathen einen minder energischen Künstler derselben Richtung). — Aehnliche Vorzüge lassen sich in [8] drei Bildern der Sammlung des Hrn. Zanoli in Köln nachweisen: einer Madonna mit dem Kinde und St. Bernhard, einer Heimsuchung voll tiefer stiller Anmuth, und einem Johannes d. Täufer; ebenso in zwei Flügelbildern der Samm- [9] lung des verstorbenen Hrn. Dr. Kerp, die heil. Barbara und die heil. Katharina darstellend, vor welchen die Männer und Frauen der stiftenden Familie knien; endlich gehört hieher [10] ein zierliches Bild mit weiblichen Heiligen im Berliner Museum.

Was in Köln und anderswo den Namen Israels von Meckenen führt, stimmt nur geringern Theiles mit der Lyversberg'schen Passion und den übrigen eben genannten Bildern überein. Eine Darstellung im Tempel (No. 15) und [11] eine Geburt Mariä (No. 6), in der Moritzkapelle zu Nürnberg, gehört hieher, vielleicht auch einige von den Bildern, welche in der Münchner Pinakothek dem Israel zugeschrieben [12] werden. Unter diesen ist eine Folge kleiner Gemälde, welche auf Goldgrund das Leben der Maria darstellen, besonders merkwürdig durch die feine individuelle Vollendung der einzelnen Gestalten, doch scheint hier die etwas kältere

13. Färbung nicht zu den obigen Werken zu stimmen. Ein sog. Rosenkranzbild im Besitz des Hrn. Mäglin zu Basel mit der echt scheinenden Inschrift I. M. 1457 oder 59 ist sowohl in der mittlern Darstellung der Krönung Mariä als in der ringsum vertheilten himmlischen Hierarchie reich an schönen, sinnigen Köpfen und der L.'schen Passion nahe verwandt.

Von den sehr zahlreich vorhandenen Gemälden, welche man den Zeitgenossen und Schülern jenes oder jener unbekannten Meister zuzuschreiben geneigt ist, erwähnen wir nur das Bedeutendste. Von einem etwas ältern Zeitgenossen, welcher noch Anklänge an Meister Stephan erkennen lässt,
14. scheint ein Bild der Moritzkapelle in Nürnberg herzurühren: Christus der der Magdalena im Garten erscheint (No. 11); von Mitstrebenden oder Schülern, ebenda, eine Himmelfahrt Mariä (No. 9), von guter Anordnung und vielem Leben in Handlung, Köpfen und Farbe; eine Verkündigung (No. 39); sodann von einem Kölner, welcher dem Hugo van der Goes nahe steht, eine andere Verkündigung, u. s. w. — In Köln
15. enthält namentlich das Museum eine bedeutende Anzahl von Werken dieser Schule, die zum Theil freilich nur eine handwerksmässige Aneignung des neuen Stylprincips zeigen; so eine Darstellung dreier heiliger Aerzte auf Goldgrund; einen mehr alterthümlich einfachen englischen Gruss auf zwei Bildern, unter Baldachinen; ein nicht ganz verwerfliches jüngstes Gericht; eine Klage über den todten Christus, mit blauem
16. Himmel und Landschaft, aus etwas späterer Zeit etc. Anderes in den Sammlungen Schmitz, Kerp (eine edle Madonna mit dem eingeschlafenen Kinde) u. a. a. O. In der Sakristei
17. von S. Severin ein Altargemälde, Christus am Kreuz mit Heiligen, auf den Flügeln die Kreuzigung Petri und Johannes auf Pathmos, von einem unbedeutenden Nachfolger.
18. Aehnlich, doch grandioser in der Anlage, das Bild eines Seitenaltars in der Kirche zu Elsig, eine Kreuzigung mit Passionsscenen, aussen grau in grau die Krönung Mariä und
19. Gott Vater mit dem Gekreuzigten. Ein gutes Altärchen in der Kirche zu Münstereiffel, die Kreuzabnahme, auf den Flügeln Heilige, entspricht mehr jener zweiten Reihe von

Bildern des Hauptmeisters der Schule; ebenso vier Tafeln mit den trefflichen Gestalten einzelner Heiligen, im Darmstädter Museum. 20.

§. 227. Ausserdem lassen sich in Köln einige Meister nachweisen, welche mehr oder minder unabhängig von dem Maler der Lyversb. Passion eigenthümliche Richtungen verfolgten.

1. Ein umfangreiches Denkmal, die Malereien der im Jahre 1466 gestifteten Kapelle Hardenrath in S. Marien auf dem Kapitol zu Köln, in neuerer Zeit ebenfalls Israel von Meckenen zugeschrieben, lässt verschiedene Hände von ungleichem, zum Theil bedeutendem Werthe erkennen, ist aber durch Uebermalung mannigfach entstellt. Ueber dem Hauptfenster (dessen Glasmalerei, eine Kreuzigung u. A., auf einen späten Nachfolger der bisher betrachteten Richtung hindeutet), sieht man vor einer reichen Thronarchitektur Christus, rechts und links auf den Stufen die klugen und die thörichten Jungfrauen, zunächst darunter das Fegefeuer, Alles stark übermalt, doch so, dass man noch altkölnische Motive zu erkennen glaubt. An der linken Seitenwand oben in der Lunette eine Verklärung, weiter unten Heilige in Tabernakeln und der Donator mit seinem Sohne, wahrscheinlich erst gegen 1500 gemalt; dann ganz unten eine Reihe Brustbilder von Engeln und Heiligen grau in grau, welche zwar der Weise des sog. Israel von Meckenen verwandt, aber voller und selbst bis zu einem eigenthümlichen Adel ausgebildet erscheinen. An der Thürwand eine figurenreiche Auferweckung des Lazarus aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts; dann in guter flandrischer Weise der spätern Zeit des XV. Jahrhunderts, aber von dem sog. Israel sehr abweichend, S. Georg zu Pferde und ein (sehr übermalter) Chor von Sängern in kleinen Halbfiguren. An der rechten Seitenwand der h. Martin, von ähnlichem Styl, darüber die Frau und Tochter des Donators, dann eine Fortsetzung jener Brustbilder von Heiligen an der gegenüberliegenden Wand.

2. Einen reinern Genuss gewährt ein grosses Bild auf Leinwand in der Reserve des kölnischen Museums, welches

gegen Ende des XV. Jahrhunderts entstanden sein mag. Madonna mit dem Kinde steht unter einem Tabernakel; zwei würdevolle Bischöfe breiten ihren Mantel aus, unter welchem zu beiden Seiten eine Schaar kleinerer Carthäusermönche voll lebenswahrer Andacht kniet. Ein besonders entschiedenes Gefühl für körperliches Dasein lässt sich in der ganz ruhigen Darstellung nicht bemerken, dafür sind die Köpfe von schönem mildem Ausdruck, derjenige der Maria sogar
3. von höchster Reinheit und seelenvoller Schönheit. — Ein anderes grosses Bild mit Seitenflügeln im Museum stellt auf Goldgrund die Legende des h. Sebastian dar; das Ganze zwar ohne rechte Haltung und mannichfach manierirt, und ungeschickt, z. B. in den Bewegungen der Schergen, Einzelnes aber von liebenswürdiger Anmuth, vorzüglich der jugendlich schöne Kopf des Heiligen. — Noch später (aber nach Waagen vielleicht von derselben Hand) mag eine ebendort befindliche sehr naive Darstellung der Sippschaft Christi mit andern Heiligen, auf landschaftlichem Grunde ausgeführt
4. sein. — Vielleicht das edelste Naturell unter den kölnischen Meistern dieser Zeit äussert sich in zwei Tafeln, welche im Chor von S. Severin zu den Seiten des Altars aufgehängt sind und S. Clemens mit S. Apollonia, S. Stephan mit S. Helena darstellen. Mit einem sehr ausgebildeten Gefühl für die körperliche Form und tüchtiger Ausführung verbindet sich hier in den Köpfen eine reine Anmuth und Würde, in der Gewandung ein hoher edler Styl; die Färbung ist mässig
5. und beinahe kühl zu nennen. Von einer verwandten Hand, aber minder zart: zwei grosse Tafeln bei Herrn Schmitz, Helena, Augustinus und Maria mit dem Kinde, und Christus vor
6. Pilatus nebst andern Passionsscenen; sodann vier Tafeln mit Heiligen im Querschiff von S. Cunibert, von mehr handwerksmässiger, doch noch immer tüchtiger Arbeit. — Wiederum von einer andern, vielleicht nicht kölnischen Hand, welche man willkürlich mit dem Namen des A. van Ouwater
7. in Verbindung gebracht hat, rührt ein zierlicher Altar in der Kerp'schen Sammlung her, welcher in der Mitte eine figurenreiche Anbetung der Hirten, auf den Flügeln die Mutter der

sieben Maccabäer und die heil. Ursula mit ihren Jungfrauen in zarter, liebenswürdiger Weise darstellt. Geringer, aber von ähnlichem Styl sind drei kleine Bildchen aus einer Passion, im Besitz des Hrn. Haan zu Köln und eine figurenreiche Kreuzigung im kölnischen Museum; indess mögen diese Werke bereits in den Anfang des XVI. Jahrhunderts fallen. 8. 9.

Eine Anzahl von Bildern in Köln und den nähern Gegenden des Mittelrheins weisen sodann auf eine Berührung mit der oberdeutschen Schule hin. Dahin gehören 16 Tafeln mit den in Oel gemalten Halbfiguren Christi, der Maria, der 12 Apostel, der heil. Ritza und des heil. Castor, welche an den Rückseiten der Chorwände von S. Castor in Coblenz in die Mauer eingelassen sind, tüchtige, charaktervolle Arbeiten aus der Zeit um 1500, aber ohne besonderen Adel. — In der Hospitalkirche zu Coblenz ein Krucifix mit vier Heiligen auf Goldgrund, auf den Flügeln ebenfalls Heilige. — In der Sammlung des Herrn Plattau zu Trier u. a. ein grosser Altar mit Christus am Kreuz, der Madonna und den Aposteln, mit einem Nachklang kölnischer Art in den Köpfen, sonst mehr oberdeutsch. — Besonders merkwürdig sind einige Werke in der Stiftskirche zu Oberwesel, Stiftungen des Canonicus Lutern und von einem und demselben Maler (vielleicht von dem Donator selbst?). Zunächst im südlichen Seitenschiff ein grosses Altargemälde mit Flügeln, welches auf 15 Feldern die Ereignisse darstellt, die dem jüngsten Tage vorangehen sollen; Scenen, welche von vieler Naivetät und frischem Sinne für die natürliche Bewegung zeugen; vorzüglich ist das Entsetzen und die Bangigkeit in den Zuschauern jener gräulichen Wunder gelungen. In den Bildern der Aussenflügel — Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese — fällt die kümmerliche Behandlung des Nackten freilich sehr in die Augen. Sodann in demselben Seitenschiff ein grosses Gemälde, bez. 1503: Christus mit den Jüngern an einem runden Tische, vorn Martha und Maria, auf den (getrennten) Flügeln Heilige, im Ganzen ein sehr tüchtiges, sinniges und ausdruckvolles Werk. Ferner im 10. 11. 12. 13.

Chor des nördlichen Seitenschiffes ein grosses Altarbild, bez. 1506, der heilige Nicolaus sammt Ereignissen aus seiner Legende, auf den Flügeln andere Heilige; die Köpfe von mildem, liebenswürdigem Ausdruck. Endlich scheint auch das Antependium eines Altars am Ende des südlichen Seitenschiffes, die Sippschaft Christi, derselben Hand anzugehören. Im Ganzen stehen diese Werke den Oberdeutschen, namentlich Wolgemuth, schon näher als dem Meister der Lyversberg'schen Passion. Von anderer Hand, doch von ähnlicher Richtung ist das Bild über dem letztgenannten Altare, eben-
14. so auch die Flügel eines geschnitzten Altars in der Martinskirche zu Oberwesel.

Wir reihen an dieser Stelle einen Künstler ein, der sonst nur unter den Kupferstechern als „Meister mit dem Weberschiffchen" bekannt, mit Bestimmtheit für den Urheber einer „Anbetung der Könige" im Berliner Museum (No. 538), ferner mit Wahrscheinlichkeit einer „Mannalese" in Louvre, eines (fälschlich M. Schongauer benannten) Altarbildes mit Flügeln auf der Burg zu Nürnberg, drei andrer Stücke im Museum zu Stuttgart, endlich (nach Passavant) einer „Vermählung Mariä" im Museum v. Madrid erklärt wird, und vermuthlich mit einem Johann von Köln (1478 zu Agnetenberg bei Zwoll) identisch ist.

Endlich schliessen wir hier einen frankfurtischen Maler Conrad Fyoll an, über welchen die Nachrichten von 1461
15. bis 1476 reichen*). Von ihm besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. ein grosses Altarblatt (die Familie der heil. Anna) mit Flügeln (Mariä Geburt und Tod), drei Tafeln mit Heiligen grau in grau, und ein Hausaltärchen, Christus am Kreuze mit Jüngern und Frauen und der Familie des
16. Donators. Ein anderer Hausaltar, die Kreuzabnahme mit Heiligen und dem Donator nebst seiner Frau, befindet sich in der Münchner Pinakothek unter dem Namen Joh. Walter von Assen. Fyoll erscheint namentlich in dem drittgenannten Werke als einer der bessern Nachfolger der Flandrer,

---

*) Vgl. Passavant im Kunstbl. 1841, No. 101.

nur fällt in den grössern Figuren die ungenügende Durchbildung zu sehr auf, namentlich in den hässlichen Kindergestalten. Einzelne Frauenköpfe sind dagegen lieblich und von eigenthümlicher Feinheit. — Im Berliner Museum wird 17. ihm ein Bild der heil. Anna und Maria mit dem Kinde zugeschrieben, worin der Ausdruck etwas gedrückt und nicht sehr edel, die Färbung sehr mässig ist. — Auch ein Nikolaus Schit mag hier erwähnt werden, welcher im Jahre 1500 die Flügel des Choraltars in der Pfarrkirche zu Geln- 18. hausen mit Heiligenfiguren und mit einer Verkündigung versah; der Styl hält ungefähr die Mitte zwischen der westphälischen und der oberrheinischen Darstellungsweise.

Am nördlichen Niederrhein war in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts u. a. in Calcar eine Schule thätig, die sich mit Glück der flandrischen Darstellungsweise anschliesst. Vorzüglich bedeutend erscheint ein Meister derselben, von welchem in der dortigen Hauptkirche mehrere 19. Bilder, namentlich eine Altartafel mit dem Tode der Maria, vorhanden sind. Auch besitzt die genannte Kirche eine Anzahl von Gemälden seiner Schüler und Nachfolger. Von derselben oder einer ähnlichen Hand in der Sammlung des Lord Dudley zu London ein messelesender Priester, vorn 20. als Donator ein kniender Kaiser, und in der Moritzkapelle zu Nürnberg (unter dem Namen C. Engelbrechtsen) eine 21. Kreuzabnahme mit verschiedenen Episoden in reicher Landschaft.

§. 228. In Westfalen (vgl. Bd. I., S. 284) bildete sich aus dem bisherigen germanischen Styl und dem neu eindringenden flandrischen eine eigenthümlich schöne Darstellungsweise, welche von dem erstern die schöne Idealität, von dem letztern die bestimmte Durchführung sich aneignete. Das vorzüglichste Beispiel derselben war ein grosses Altarwerk *) in der Kirche des ehemaligen Klosters Liesborn bei Münster vom J. 1465, welches jedoch bei der Aufhebung des Klosters gleichgültig verschleudert und nachmals theils in einzelne

*) Passavant, Kunstreise, S. 400 u. f.; Mitth. desselb. im Kunstblatt 1841, No. 101; und Mitth. von C. Becker, 1843, No. 89.

1. Stücke zerschnitten, theils gänzlich zernichtet wurde. Folgende Reste desselben sind gegenwärtig aus dem Besitz des Hrn. Regierungsrathes Krüger zu Preussisch Minden in die Nationalgalerie zu London übergegangen. Aus dem Mittelbilde: der Kopf des gekreuzigten Erlösers und der obere Theil der sechs Heiligen, welche zu dessen Seiten standen, die Köpfe sämmtlich von eigenthümlicher Schönheit und von grossem Liebreiz, namentlich der Kopf des heil. Bernhard mit dem Ausdruck einer sanften, wahrhaft überirdischen Begeisterung. Ferner, von den acht Darstellungen der Flügelbilder: die Verkündigung, die Darstellung im Tempel und ein Bruchstück von der Anbetung der Könige. Diese sind mit vieler Sorgfalt ausgeführt und die Nachahmung des Wirklichen ist oft mit vielem Glück behandelt, ohne jedoch auf täuschende Naturwahrheit auszugehen; vielmehr ist dem Meister dieser trefflichen Gemälde etwas Ideales, etwas von der Innigkeit und frommen Milde eigen, die wiederum an Fra Angelico da Fiesole erinnert, zugleich etwas von dem offenen Liebreize des Gentile da Fabriano; doch ist er ganz deutsch und in der Behandlungsweise der Carnation dem Wilhelm von Köln noch nahe verwandt. Im Faltenwurf ist er einfach und gross, in der Färbung klar und zart, der Ton selbst hat noch etwas von der Temperamalerei, obgleich die Bilder bereits mit Oelfarben vollendet sind. In der Zeichnung ist er edler als selbst Stephan, und seine Figuren haben gute Verhältnisse.
2. — Ausser diesen Fragmenten befinden sich zwei Köpfe der anbetenden Könige im Besitz des Herrn Dr. Haindorff zu
3. Münster. — Demselben Meister darf man auch zwei Flügelbilder im Besitz des Herrn Krüger, die Kirchenväter und die Märtyrer der thebaischen Legion zuschreiben, wozu als
4. Mittelbild eine Darstellung von Wundern des wahren Kreuzes, im Besitz des Herrn Dr. von Zur-Mühlen in Münster, gehören möchte. Bei tiefem Gefühl und besonderm Reiz in den Köpfen sind es doch im Ganzen schwächere Arbeiten.

Noch besitzt Herr Krüger eine Folge von sieben Bildern
5. eines andern, gleichzeitigen Meisters (eine Krönung Mariä und sechs Scenen der Passion), die jedoch den ebengenann-

ten weder in der Tiefe und Milde der Charaktere, noch in der Schönheit der Formen gleichkommen.

Von einem Schüler jenes Liesborner Meisters existirt noch ein grosses Altarblatt von vier Tafeln, in der Mitte die Kreuzigung und die Kreuzabnahme und auf den Flügeln acht Scenen aus dem Leben Christi darstellend*). Ein Theil der letzteren wiederholt genau die Compositionen des Meisters, welche sich im Besitz des Hrn. Krüger befinden, doch ist eine grosse Verschiedenheit des Ausdruckes wahrzunehmen. Der Maler dieses Bildes steht jenem wohl in der Technik sehr nahe, aber er besitzt weniger Liebreiz und Innigkeit. Indess ist der lebensgrosse Christuskopf von ungewöhnlicher Grossartigkeit und Tiefe. Eine der Tafeln trägt das Monogramm A.

Eine bedeutende Sammlung von Gemälden der altwestphälischen Schule befindet sich ausserdem im Besitz des Hrn. Regierungsrathes Barthels, gegenwärtig in Aachen. 6.

Eine Localschule von anderer Richtung scheint sich in Soest gebildet zu haben. Ein schönes Altarwerk mit Flügeln vom Jahre 1473 in der dortigen Marienkirche (mit der Familie der heil. Anna und 12 kleinen Darstellungen aus ihrer und der Maria Legende), die Flügel eines Schnitzaltars in der Kirche zu Rynern bei Hamm (das Leben Christi) und drei Tafeln eines Altars in der Barthels'schen Sammlung zu Aachen (Christi Geburt, und die Marter der HH. Stephan und Laurentius) gehören hierher; letztere tragen den Namen des Meisters, Suelnmeigr. — Von einem bedeutenden Soester Meister Jarenus besitzt das Berliner Museum mehrere bedeutende Tafeln auf Goldgrund, die zusammen ein grosses Altarwerk ausmachen. Das Mittelbild stellt verschiedene Scenen aus der Passion Christi dar, ein grosses buntes Bild, die verschiedenen Gruppen noch wirr durcheinander, seltsam hastige, dürre und scharfgezeich- 7. 8. 9. 10.

*) Briefliche Mittheilung des Hrn. Becker, welchem der Verfasser die meisten der betreffenden Notizen verdankt. (Anmerkung der II. Aufl. d. B.) Der jetzige Verbleib der obenangeführten Bilder der Krügerschen Sammlung ist uns nicht bekannt. v. Bl.

nete Figuren, im Einzelnen jedoch charaktervolle, auch anmuthige Köpfe. Der rechte Flügel enthält in vier Abtheilungen die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt, die Ausgiessung des heil. Geistes, das jüngste Gericht, und ist, da die Gruppen sich auf solche Weise genügend sondern, schon klarer und überschaulicher. Der linke Flügel besteht ebenfalls aus vier Abtheilungen, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel; hier sind besonders in den beiden ersten Abtheilungen, die Gruppen noch besser geordnet und namentlich die Madonnen einfach und anmuthig gezeichnet, schöne deutsche Köpfe mit schlicht herabhängendem blondem Haar, sodass auch hier noch mitten in einem zur Verwilderung neigenden Realismus die schönen Nachklänge des germanischen Styles sich geltend machen. — Ein anderes kleines Bild desselben Künstlers, 11. mit seinem Namen bezeichnet, befindet sich im Besitz des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England; es stellt den Leichnam Christi, von den Seinen betrauert, dar und ist von trefflicher Ausführung.

Gegen den Anfang des XVI. Jahrhunderts zeigt sich in Westfalen eine strengere Nachahmung der Eyck'schen Auffassungsweise; neben einzelnen überladenen Bildern voll wilder Unruhe und roher Caricatur finden sich auch Werke, die den vorzüglichern flandrischen Leistungen an die Seite 12. zu stellen sind. Dahin gehört eine Madonna, auf einem halben Monde stehend, ein kniender Karthäusermönch zu ihren Füssen, in der Art des Hugo van der Goes; das Bild stammt aus der Karthause bei Dülmen und befand sich zu- 13. letzt bei Herrn Clemens Brentano. — Ebenso ist ein Altar in Schwerte mit Doppelflügeln, deren Inneres Schnitzwerk enthält, beachtenswerth. Andere werthvolle Bilder sind in Soest und mehrern kleinen Städten der Grafschaft Mark u. s. w.

Schliesslich ist hier ein norddeutscher Meister zu nennen, dessen Werke der Zeit nach zwar erst dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, dem Styl nach aber noch der frühern Periode und zwar dieser westfälischen Richtung angehören,

wobei sich jedoch auch eine Aehnlichkeit mit der fränkischen Schule nicht verkennen lässt. Es ist diess Johann Raphon von Eimbeck, von welchem sich ein Gemälde mit dem Datum 1508 im Chor des Domes von Halberstadt befindet. Auf dem etwas übervollen Mittelbilde sieht man die Kreuzigung Christi, auf den Flügeln innen die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel, aussen Heilige. Die Köpfe sind in Bezug auf Kraft und Individualität ausgezeichnet, minder in Bezug auf inneres Leben, wie sich solches im momentanen Ausdrucke zeigt. Eine andere Kreuzigung Christi*), schon vom Jahre 1506, findet sich im Erdgeschoss der Bibliothek zu Göttingen; ausserdem zwei Tafeln bei Hrn. Hausmann in Hannover**).

14.

15.

16.

§. 229. Eine selbständigere Richtung bewahrten die verschiedenen oberdeutschen Schulen dieser Zeit, in welchen der Einfluss der flandrischen Malerei auf die realistische Kunstweise mehr nur als allgemeine Anregung, denn als bindendes Vorbild zu fassen ist. Wenn es nicht wohl zu läugnen steht, dass die Flandrer über der unerhörten Pracht und Zierlichkeit der Ausführung oft genug — und selbst Rogier von Brügge nicht ausgenommen — für das höchste Ziel aller Kunst kein Interesse mehr übrig behalten, so haben die Oberdeutschen hier in einzelnen Fällen unverkennbar den Vorrang. Auf die Einzelheiten der Erscheinung, auf leuchtenden Schmuck, schimmernde Reflexe, miniaturartige Vollendung aller Nebendinge gehen sie wenig aus, auf landschaftliche und architektonische Prospecte noch weniger, aber gerade ihre schlichtere Form steht in einem ungleich rich-

*) So viel ich mich erinnere, fast ganz dasselbe Bild wie das vorhergehende. —

**) Von den wahrscheinlich dem XV. Jahrh. angehörenden Malereien des grossen Saales im Rathhaus zu Goslar können wir für jetzt bloss die Gegenstände angeben. An der Decke: vier Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, ringsum 12 Propheten, in den Ecken die Evangelisten. An den Wänden: in fast lebensgrossen Figuren abwechselnd ein König und eine weibl. Figur mit Spruchband, ausserdem eine Madonna mit Donator.

tigern Verhältnisse zu derjenigen Art von geistigem Inhalt, welche dieser Zeit gemäss war. Die sittlichen und gemüthlichen Bezüge sind reiner und klarer ausgesprochen; im Ausdruck liegt bisweilen eine Schönheit und Intensivität, welche den Nachfolgern der van Eyck's nur im seltensten Falle eigen ist; für die Anordnung im Raume, eine der allerschwächsten Seiten der flandrischen Kunst, zeigt sich hie und da ein tüchtiges Verständniss; dramatische Bezüge werden häufiger und bilden in einzelnen Gemälden ein reichbewegtes Ganzes. Dagegen bleibt die Darstellung des organisch lebendigen Körpers und seiner Bewegungen noch sehr zurück, vor der Hand selbst hinter der flandrischen Schule; auch behält die Färbung bei einem meist zarten und lichten Ton noch immer etwas von dem Charakter einer blossen Illuminirung.

Wir wenden uns zunächst nach Schwaben und dem Oberrhein, wo sich in mehrern blühenden Städten ein günstiger Boden für die Malerei schon früher gefunden hatte *).

Als unmittelbarer Schüler der Flandrer, höchst wahrscheinlich des Rogier von Brügge (von dem er bekannte Werke auffallend nachahmt), und demnach als einer der wichtigern Vermittler niederländischer und oberdeutscher Kunst ist vor allem Friedrich Herlen aus Nördlingen zu nennen, welcher seit 1455 in Ulm, Nördlingen und Rothenburg arbeitete und im Jahre 1467 als „ein Meister, der mit niederländischer Arbeit umzugehen wisse“ die Stelle eines Stadtmalers in seinem Geburtsort erhielt, wo er 1491 starb. Seine Bedeutung liegt nicht in einer originellen Eigenthüm-

---

*) Für das Folgende vergl. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste in Dtschld., a. m. O. — Hirt, Kunstbemerkungen etc. a. m. O. — Waagen, Kunstw. und Künstler in Dtschld. a. m. O. — Grüneisen, Sendschreiben etc. a. m. O. — Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter a. m. O. — Mehrere grössere Beiträge im Kunstblatt: Ueber Martin Schön, 1840, No. 76—79 (von v. Quandt); 1841, No. 7—14, (von . . . rt): über sämmtliche oberdeutsche Schulen, 1846, No. 41—48 (von Passavant) u. a. m.

lichkeit, sondern mehr in geschickter Aneignung flandrischer Motive und Behandlungsarten; was er aus eigner Erfindung hinzuthut, ist steif und ungeschickt. So ahmt er z. B. die tiefen, satten Farben der Flandrer, die Prachtstoffe u. dgl. mit Geschick nach, während seine Zeichnung schwächer, der Ausdruck einförmiger, der Vortrag ungleich weniger verschmolzen ist. Wie in einzelnen altkölnischen Bildern sind die Augen nach den äussern Winkeln stark heruntergezogen. Als Herlen's frühstes erweisliches Werk erscheinen die Flügelbilder eines geschnitzten Altars, des sog. Choraltars, 1. in der Hauptkirche zu Nördlingen (vom Jahre 1462?), das Leben Christi von der Verkündigung bis zum Gespräch mit den Schriftgelehrten enthaltend, und zwar hier noch auf landschaftlichem Grunde; während diess nebst andern niederländischen Besonderheiten in den spätern Werken Herlen's seltener vorkömmt. So ist schon eine in der Nähe hängende 2. Tafel vom Jahre 1463 (der Gekreuzigte zwischen den Seinigen, nebst der Familie des Stifters) auf Goldgrund gemalt. Ein Altarschrein in S. Georg zu Dinkelsbühl steht 3. ebenfalls der flandrischen Tradition noch nahe; die Flügel enthalten innen Verkündigung, Geburt, Beschneidung und Anbetung, aussen die Schutzhelfer gegen das Feuer, S. Florian und S. Floriana, diese von besonders edler Bildung der Köpfe. Auch die Kreuzigung an der Rückseite des Hochaltars dieser Kirche (der Gekreuzigte geschnitzt, der Rest bloss gemalt) erinnert noch stellenweise an Memling und ist überhaupt mehr in niederländischer Weise durchgeführt. Zwei Bildnisse der Werkmeister an einem Chorpfeiler sind nach dem bräunlich warmen Ton und der gediegenen Behandlung wohl ebenfalls von Herlen. Wichtiger als diese Werke ist der grosse Altarschrein vom Jahre 1466 in der 4. St. Jacobskirche zu Rothenburg a. d. Tauber, wovon sowohl die sechs geschnitzten innern Figuren als die gemalten Flügel von Herlen's Hand, erstere übrigens ungleich geistreicher, sinniger und edler behandelt sind, als letztere, welche die heil. Geschichte von der Verkündigung bis zur Darstellung und den Tod Mariä enthalten. Hier stimmen einzelne Fi-

guren und Motive z. B. mit Rogier's Anbetung der Könige in der Münchner Pinakothek vollkommen überein. Die Aussenseiten der Flügel, die Altarstaffel und die Rückseite sind von geringeren Händen und meist beschädigt. — Eine
5. Tafel im Stadthause zu Rothenburg, vom Jahre 1467, stellt auf Goldgrund die (nicht schöne) thronende Maria mit dem Kinde dar, welches der heiligen Ursula (oder Dorothea) eine Rose überreicht, vorn kniend die gut aufgefasste Stifterin mit ihren Kindern. — Aus dem Jahre 1472 die Innenseiten
6. der Flügel des Hauptaltars in der S. Blasiuskirche zu Bopfingen, die Geburt Christi (nach Rogier von Brügge) und die Anbetung der Könige. Die Aussenseiten, mit der Legende des h. Blasius, und die Rückwand, mit der Passion, sind von Schülerhand. — Die späteste Arbeit, ein Flügelaltar vom Jahre 1489, an der Wand des rechten Chores in der Hauptkirche zu Nördlingen (heil. Familie mit andern Heiligen und dem Maler als Stifter sammt Familie) ist in der Behandlung auffallend gröber und handwerksmässiger. —
8. Ob das dem Herlen zugeschriebene grosse Altargemälde im Chor des Domes von Meissen, die Anbetung der Könige darstellend, mit den obigen Bildern zusammenstimmt, vermögen wir nicht anzugeben. Die nicht übermalten Stellen lassen einen Maler von vorzüglichem Werthe erkennen.

Von dem Sohne des Friedrich, dem Jesse Herlen,
9. befand sich ein grosses, jetzt übertünchtes Wandgemälde vom Jahre 1470, das jüngste Gericht darstellend, im Ulmer Mün-
10. ster. Ein Weltgericht als Grabtafel gemalt, aus demselben Jahre, jetzt in der Nördlinger Stadtbibliothek, wird bald ihm,
11. bald seinem Vater zugeschrieben. Ebenso wird die Betheiligung Jesse's an den Flügelmalereien des Hochaltars in der Salvatorkirche zu Nördlingen (aussen Heilige, innen die Dreieinigkeit mit Engeln, S. Martin und S. Michael) bezweifelt. Die Köpfe sind meist trocken und lahm, die Färbung blass. — Von dem etwas spätern Lucas Herlen ist
12. ebenfalls nichts Bedeutendes vorhanden. — Eine figurenreiche Kreuzigung vom Jahre 1477, im Westchor des Domes von

Augsburg, mit landschaftlichem Grunde, erinnert mehrfach an Friedrich Herlen.

Ehe wir zu den zusammenhängenden Schulen schwäbischer Malerei übergehen, sind noch eine Anzahl von Wandmalereien*) anzuführen, welche bei einem grossentheils sehr verkommenen Zustande doch den realistischen Styl des XV. Jahrhunderts erkennen lassen und als Beleg für die Thätigkeit in dieser von der flandrischen Schule so gänzlich vernachlässigten Gattung dienen. — So ein grosses Votivgemälde in der Stiftskirche zu Göppingen, Madonna und S. Georg, den Drachen erlegend, nebst den knienden Gestalten der im Krieg von 1449 gefallenen Ritter, etc., das Ganze leider barbarisch übermalt. — Die ebenfalls völlig übermalten Wandbilder hohenstaufischer Grossen in der Kirche zu Lorch mögen ursprünglich auch Arbeiten der Zeit um 1450 sein, ebenso das Bildniss Barbarossa's in der Kirche zu Hohenstaufen. — Im Kreuzgang des Klosters Denkendorf ist noch über einer Thür die Darstellung der Stiftungsconfirmation durch den Papst in Gegenwart weltlicher und geistlicher Grossen sichtbar, wehrscheinlich vom Jahre 1462. — Leider sind auch die Malereien, womit das ganze Innere der Kirche zu Weilheim (seit 1489) bedeckt ist, sämmtlich dergestalt übermalt, dass sich über den Styl kaum etwas sagen lässt. Ueber und neben dem Chorbogen ist das Weltgericht sammt Paradies und Hölle in reicher Vollständigkeit und mit manchen lebensvollen Zügen dargestellt; an der östlichen Seite der Nordwand in lebensgrossen Figuren die Sippschaft Christi, zu mehrern heiligen Familien ausgedehnt, theilweise auf Goldgrund, und weniger übermalt, sodass sich ein Sinn für schöne Formen, freie Bewegung und edle Gewandung noch erkennen lässt (Datum 1499); an der westlichen Seite derselben Wand endlich ein grosser, dreifacher Rosenkranz. In der Mitte Maria mit dem Kinde vor einem Rosenhag, von Engeln umgeben, welche Rosen pflücken, winden und überreichen; in dem äussersten Kranz aus weissen Rosen fünf Medaillons

13. 14. 15. 16. 17.

*) Vgl. Grüneisen. Sendschreiben, S. 22 u. f.

mit der Geschichte der Kindheit Christi von der Verkündigung bis zur Darstellung im Tempel; in dem mittlern Kranz von rothen Rosen fünf Medaillons mit der Passion; im innersten Kranze von goldenen Rosen wiederum fünf Medaillons mit den Scenen der Verherrlichung: Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Tod und Weltgericht. Unten, zu beiden Seiten des Rosenkranzes die betende Christenheit, Papst und Kaiser, Geistliche und Laien; oben in der Höhe eine kolossale Dreieinigkeit mit Engeln. So ist auf eine wahrhaft erhabene und tiefsinnige Weise die Geschichte des Heils in einem schön gegliederten Cyclus zusammengefasst.
18. — Die Wandgemälde einer Kapelle des ehem. Weikmannschen Hauses zu Ulm sind erst aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts.

§. 230. In Ulm concentrirt sich die oberdeutsche Malerei schon seit der Mitte des XV. Jahrhunderts zu einer wichtigen Schule. Das Gedeihen der Stadt spricht sich z. B. in der Stiftung von 52 Altären bloss in dem prachtvollen Münster aus, sodass die Malerei fortwährend die ausgedehnteste Beschäftigung fand. Einen der grössten deutschen Maler, welchen man für einen geborenen Ulmer hält, Martin Schongauer, werden wir als Stifter einer Schule in Colmar zu betrachten haben.

Die eigentliche Ulmer Schule hat zum Hauptrepräsentanten Bartholomäus Zeitblom, dessen Werke von 1468 bis 1514 reichen. Er war der Schwiegersohn (und laut Inschrift am Flügelbild eines Altars in der Dorfkirche zu
1. Münster bei Augsburg Gehülfe) eines Malers Hans Schühlein, von welchem in der Kirche zu Tiefenbronn unweit Calw ein prachtvoller Altarschrein mit dem Datum 1469 erhalten ist. (Die Mitte enthält geschnitzte Figuren, die Flügel aussen und innen auf Goldgrund die Geschichte Christi, die Rückwand Heilige, die Staffel eine Vera Icon und die vier Kirchenväter, Alles in einem etwas schweren gelbbräunlichen Farbenton, aber nicht ohne eine gewisse Fülle der Formen und dramatische Mannichfaltigkeit. Harzen glaubt in Schühlein, dem er eine jetzt zerstreute Reihe von eilf Bil-

dern mit der Genealogie der heil. Anna, zwei Flügelbilder im Besitz des Fürsten v. Hohenzollern-Sigmaringen, endlich einen Theil der Initialen der sogenannten „vierten deutschen Bibel" [1470 ?] zuschreibt) mit Entschiedenheit einen ausgezeichneten Schüler des ältern Rogier zu erkennen. Zugleich ist es wahrscheinlich, dass Zeitblom sich bei oder nach Friedrich Herlen gebildet, mit welchem er in seinem ältesten Werke, einem Eccehomo vom Jahre 1468, in der S. Georgskirche zu Nördlingen eine unverkennbare Verwandtschaft hat. Der leidende Christus ist sehr schwach, die boshaften Juden dagegen von gelungenem Ausdruck*). In spätern Werken drang er zu einer schlichten Würde und gemüthlichen Milde des Ausdruckes durch; ohne sich je zu einer besondern Schönheit oder zum Liebreiz zu erheben, imponirt er durch die zu Grunde liegende treue, ernste Gesinnung. Die Formen des Körpers bleiben noch sehr ungelenk, das Nackte mager und steif; besonders fallen die zu kleinen Hände auf; dafür übertrifft er im Schmelz und in der Harmonie der Farben, in der Wärme und Durchbildung der Carnation sowohl Herlen als Martin Schön, und erinnert sogar an die Veneziander vom Ende des XV. Jahrhunderts. — Von dieser reifern Entwicklung des Meisters zeugt schon ein Altar vom Jahre 1473, wovon sich die Flügelbilder (S. Georg und S. Florian, S. Margaretha und Johannes d. T.) im Museum zu Stuttgart befinden. Die Köpfe sind hier bereits von trefflichster Ausführung und voll Leben und Wahrheit. — Sodann die Flügelbilder eines Altars vom Jahre 1488, im Besitz des Hrn. Prof Hassler in Ulm, innen Heilige, aussen Christus am Oelberg darstellend; die Staffel enthält Christus mit den Wundenmalen zwischen zwei Heiligen. — Theile eines Altars aus der Pfarrkirche zu Eschach vom Jahre 1495, ebendaselbst, zeigen den Meister in seiner Vollendung. Es sind zwei

2. 3. 4. 5.

---

*) Die grimassenhafte Hässlichkeit dieser Zuschauer sowohl als der Schergen wird von Andern auch als Kennzeichen einer Verwandtschaft mit Wohlgemuth aufgefasst. Vergl. Ulms Kunstleben etc. S. 43. Harzen dagegen hat es wahrscheinlich gemacht, dass Zeitblom sich (wenigstens als Kupferstecher) bei M. Schongauer gebildet habe.

Flügelbilder, aussen in kolossaler Grösse die beiden Johannes, innen die Verkündigung und Geburt darstellend. In den beiden erstern Gestalten tragen die ganz von vorn genommenen Köpfe den Ausdruck ernsten, tiefen Sinnens in einer beinahe imposanten Weise; die Innenbilder sind, abgesehen von der grossen Befangenheit in der körperlichen Darstellung, von ungemeiner Innigkeit und Hoheit der Empfindung und in der Gewandung und Farbe edel und harmonisch. In den Brustbildern der vier Kirchenlehrer auf der Altarstaffel (vom Jahr 1490) ist die Modellirung von noch grösserer Gediegenheit. (Ein grossartiges „Schweisstuch", von zwei Engeln gehalten, zu demselben Altar gehörig, im Berliner Museum). — Vom Jahre 1497 datirt der Altar in der Kirche auf dem 6. Heerberg*) bei Gaildorf (im Kocherthale); die Flügel enthalten innen die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel, aussen die Verkündigung; die Altarstaffel auf Goldgrund Christus zwischen den Aposteln; die Rückwand das von 2 Engeln gehaltene Schweisstuch und zwischen Laubarabesken das Bildniss des Malers. Auch hier ist das innige Gefühl, die Treuherzigkeit der Köpfe mit der tüch- 7. tigsten Ausführung verbunden. — Aus derselben Zeit mag der Altar in der Klosterkirche zu Adelberg in Schwaben, 8. von ähnlichem Werthe, herstammen. — Mehrere vorzügliche Tafeln befinden sich in der Galerie zu Augsburg; zwei davon stellen einen Papst Alexander (VI.) und zwei heil. Mönche in würdevoller Auffassung dar, und sind von 1504 datirt; zwei andere enthalten die Legende des heil. Valentinus. — 9. Anderes in der Sammlung des Domherrrn von Hirscher zu 10. Freiburg i. Br., in der Pinakothek zu München (nach Waagen auch No. 88 des zweiten Saals, Trauer um „Christi 11. Leichnam", dort M. Schongauer zugeschrieben), in der Moritzkapelle zu Nürnberg, auf dem Schlosse zu Sigmaringen etc. — 12. Zwei Tafeln mit S. Catharina und S. Barbara, im Besitz des 13. Hrn. Assessor Eser zu Ulm etc. — Das letzte bezeichnete

*) Herausgegeben als dritte Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm u. Oberschwaben, Ulm, März 1845.

Werk Zeitblom's, vom Jahre 1514, enthält auf zwei Tafeln die Legenden der hh. Wolfgang und Sebastian, in einer zwar nicht leblosen, aber doch schon handwerklichen Manier, welche vielleicht auf die Hand eines Schülers deutet*).

Unter den Werken der Schule Zeitblom's ist bei weitem das wichtigste der grosse Hochaltar im Chor des ehemaligen 14. Benedictinerklosters zu Blaubeuren, sowohl in Betreff der bemalten Statuen und Flachreliefs (letztere an der Innenseite der innern Flügel) als der Gemälde. Diese stellen dar: auf dem Deckel der Altarstaffel das Lamm Gottes zwischen Heiligen und Evangelisten, auf der Aussenseite der Innenflügel und der Innenseite der Aussenflügel die Geschichte Johannes des Täufers in 16 Bildern, auf der Aussenseite der Aussenflügel die Passion, Anderes an den Seiten des Altars und an der Rückwand. Die Arbeit ist in Betreff der Malerei und des physiognomischen Ausdruckes von hoher Schönheit, in dem Gefühl für das körperliche Dasein hingegen so mangelhaft als die übrigen Bilder der Schule, obwohl sich in Anordnung und Bewegung viel Leben zeigt. Theilweise (nach Waagen in den Geschichten des Täufers, der Kreuztragung und Kreuzigung) glaubt man Zeitblom's eigene Hand zu erkennen; Anderes mag, nach einigen Monogrammen zu urtheilen, von einem Hans Acker herrühren. Ein gewisser Jacob Acker nennt sich als Maler von Ulm auf einem Altar vom Jahre 1482 in der Gottesackerkirche bei Risstissen; 15. hier sind die auf den Flügeln angebrachten fast lebensgrossen Heiligen von schlankem Wuchs und anmuthigem Ausdruck, und noch charaktervoller die Brustbilder Christi und der Apostel, an der Altarstaffel. — Von einem andern alten 16. Ulmer, Jörg Stocker, welchem man früher, wie es scheint mit Unrecht, den Altar von Blaubeuren zuschrieb und welcher schon 1469 arbeitete, dürfte eine Pietas mit den 14 Nothhelfern und ein Leben Mariä in zehn Abtheilungen mit dem

*) Zwei treffliche Portraits, Mann und Frau, in der Galerie Lichtenstein zu Wien für Holbein gehalten, theilt Waagen ebenfalls dem Zeitblom zu.

Datum 1509 in der Neidhardt'schen Kapelle des Ulmer Münsters gemalt sein; Werke, die den Charakter der Schule in mangelhafterer Weise, aber noch mit manchen ansprechenden Köpfen, darstellen. Spätere Werke scheinen einem [17] gleichnamigen Sohne anzugehören. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg werden zwei Tafeln mit Heiligen von plumper und ungeschickter Hand einem Cramer von Ulm zugeschrieben, welcher indess nebst einem gewissen Hans Wild um 1480 auch als Verfertiger der vorzüglichen Glasgemälde im Chor und in der Besserer'schen Kapelle des Ulmer Münsters genannt wird. — Von andern Ulmer Meistern dieser [18] Zeit sind bis jetzt nur die Namen vorhanden. — Eine Verkündigung und eine Anbetung der Könige an der Rückwand des Altars der Stiftskirche zu Anspach, wahrscheinlich aus der Ulmer Schule, überraschen durch feine, edle Charaktere, schöne Gewandung uud vorzügliche Ausführung. — Andere mehr oder weniger ausgezeichnete Bilder dieser [19] Schule finden sich namentlich im Museum zu Stuttgart; so mehrere Tafeln mit Heiligen, aus dem Kloster Roggenburg stammend, zwei ähnliche aus dem Kloster Ur- [20] spring u. s. w. — Im Besitze der Stadt Ulm: mehrere Tafeln, welche zusammen eine kolossale Darstellung des Leidens am Oelberge nebst zwei Heiligen, auf der Kückseite aber jede ein besonderes kleineres Bild aus der Geschichte Christi u. s. w. darstellen, erstere Darstellungen durch Ernst, Adel und strenge Schönheit, letztere durch Lieblichkeit der [21] Köpfe ausgezeichnet. (Zwei dazu gehörige Tafeln in dem [22] Stuttgarter Museum). — Im Kloster Hegbach bei Biberach: acht Tafeln mit dem Leben der Maria, der Passion und mehrern Heiligen, welche schon einen Uebergang zu der [23] Weise des Martin Schaffner bilden. Endlich sind zwei alte [24] Altäre in der Michaelskirche und einer in der Urbanskirche zu Hall in Schwaben nicht zu übergehen.

Auch in weitern Kreisen scheint die Ulmer Schule einen [25] Einfluss auf einzelne Maler geübt zu haben. Zwei Tafeln mit Heiligen, in der Stuttgarter Sammlung, um 1485 von Peter Tagpreth in Ravensburg (nördlich vom Boden-

see gemalt, sind in der edeln, sinnvollen Charakteristik der Köpfe dem Zeitblom nahe verwandt, obschon sie in ihrer dunklern Färbung und geringern Durchbildung seinen Werken nachstehen. — Andererseits scheinen die Flügel eines Altars vom Jahre 1497 in der Kirche zu Monakam (unweit Hirschau , Scenen der Passion in schöner, gefühlvoller Weise darstellend, die Mitte zu halten zwischen der Schule von Ulm und derjenigen des Oberrheins, zu deren Betrachtung wir nun übergehen. 26.

§. 231. Das XV. Jahrhundert war für die oberrheinischen Städte im Allgemeinen eine Zeit des Gedeihens und der Blüthe; zahlreiche Kriege und Fehden schienen ihre innere Kraft mehr zu steigern als zu vermindern. Bauten, wie der Thurm des Strassburger Münsters, die Kirche zu Thann u. s. w. zeugen hinlänglich dafür, und dass auch die Malerei nicht zurückblieb, lässt sich aus den im Verhältniss allerdings geringen Resten eben sowohl als aus vorhandenen Nachrichten über den ehemaligen Schmuck der Kirchen schliessen.

Leider ist eines der umfangreichsten Denkmale, welches einen wesentlichen Anhaltspunkt gewähren würde, so viel als gänzlich zu Grunde gegangen: der grosse Todtentanz, welcher an die Hofmauer des Predigerklosters zu Basel, wahrscheinlich gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts gemalt worden war. Wie schon bemerkt, (Bd. I, S. 291) hatte der Maler manche Motive des ältern Todtentanzes im Kloster Klingenthal benützt, das Ganze aber durch eine Anzahl neuer Scenen und durch eine ungleich mehr in's Einzelne gehende Behandlung wesentlich bereichert. Bei dem vor einigen 40 Jahren erfolgten Abbruch der Mauer wurden zwar einzelne Fragmente (der König, die Königin, der Graf, der Jurist) in die öffentliche Sammlung gerettet, allein weder diese noch die Kupferstiche des Matthäus Merian geben einen genügenden Begriff von dem ursprünglichen Styl, da schon im Jahre 1568 eine totale Uebermalung und später mehrere Restaurationen dem Ganzen den Charakter einer spätern Zeit aufgedrückt hatten. Gleichwohl lässt Haltung, Schritt und Ge- 1.

wandung einzelner Figuren noch immer schliessen, dass der entwickeltere germanische Styl dabei zu Grunde gelegen und dem Realismus des XV. Jahrhunderts mindestens das Gleichgewicht gehalten habe. Die Gestalten waren mit einer gewissen Grösse und Fülle gefasst und in der Bewegung keinesweges steif; die humoristischen Bezüge zeugten meist nicht von besonderer Tiefe, und waren einfach, ohne einen Hintergrund von Nebendingen und Nebenbeziehungen ausgesprochen. Es lässt sich nachweisen, dass dieses Werk, welches Jahrhunderte hindurch in hohen Ehren gehalten wurde, auch auf Holbein den Jüngern anregend einwirkte und zu seinem berühmten Todtentanz mehr als ein Motiv lieferte*). — Ein entschieden oberdeutsch-realistischer Styl, wie sich derselbe
2. unter flandrischer Einwirkung ausgebildet, zeigt sich in Basel zuerst an einem Frescobilde (der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, auf rothem Grunde) vom Jahre 1458, welches aus dem Augustinerkloster nach der öffentlichen Sammlung gebracht worden ist.

Wenn nun gerade in den grössern Städten dieser Gegend, Basel und Strassburg, sehr weniges erhalten ist und die Nachrichten nur allgemein lauten, so war dafür Colmar ein wichtiger Mittelpunkt für die Malerei, seitdem einer der grössten Künstler des XV. Jahrhunderts, Martin Schongauer, sich daselbst niedergelassen.

Martin Schongauer, auch Schön genannt, nach Passavant 1420, nach Harzen (dem Waagen beipflichtet) 1440 zu Ulm oder (aus angesehener Familie) zu Augsburg geboren, später in Colmar wohnhaft, wo er mehrere Häuser besessen hat, starb daselbst zwischen 1490 (wo er urkundlich noch eine Zahlung geleistet) und 1492 (wo Dürers Freund Christoph Scheurl, nach seiner schon 1516 gedruckten Mit-

---

*) Ganz irrig ist es, den Todtentanz des Predigerklosters ebenfalls Holbein zuzuschreiben. — Auch der Todtentanz bei der Marienkirche zu Lübeck ist dergestalt durch Uebermalung zerstört, dass man die ursprüngliche Arbeit des XV. Jahrhunderts nicht mehr erkennt.

theilung ihn bereits nicht mehr am Leben fand*). Dass er die niederländische Kunst gekannt, geht aus all seinen Werken hervor, auch wird er ausdrücklich als Schüler Rogier's von Brügge bezeichnet; ausser seiner Grösse als Maler nimmt er auch unter den Kupferstechern eine vorzügliche Stelle ein. Seine Stiche wie seine Gemälde waren nicht bloss in Deutschland, sondern auch in Italien und anderwärts sehr geschätzt und es ist glaublich, dass er eine beträchtliche Schule zu beschäftigen im Stande war.

Martin Schongauer erhebt sich kaum über die Befangenheit der Körperbildung, welche seinen übrigen deutschen Zeitgenossen eigen ist, aber er überragt sie durch ein unmittelbares Streben nach voller, gereifter Schönheit in den Gesichtszügen, und durch ein höheres künstlerisches Bewusstsein in der Anordnung, welches sich hie und da mit einer höchst bedeutsamen dramatischen Bewegung verbindet. In einen Wettstreit mit den Flandrern, wie ihn die kölnische Schule eingegangen, liess er sich weniger ein als Herlen; er ahmt z. B. keine Kleiderstoffe mehr nach, seine Farbe hat etwas Allgemeines und folgt mehr einem vielleicht unbewussten Stylgesetz als der natürlichen Erscheinung, obwohl die Carnation meist von grosser Weichheit ist; seine Gewandung ist zwar scharf und eckig gebrochen, aber einfach imposant. Der tiefe Ernst, der seinem ganzen Wesen zu Grunde gelegen haben muss, liess ihn vielleicht gleichgültig gegen jene Aeusserlichkeiten der Darstellung, in welchen so manche seiner Zeitgenossen aufgingen; dagegen ist er reich an Würde und Schönheit, an jener Milde und Frömmigkeit, welche auf dem Boden eines mit sich und der Welt versöhnten Gemüthes beruht und von befangener Devotion wie von phantastischer Schwärmerei entfernt ist; überall begegnet man, wenn auch

*) Sein Bruder Caspar wurde schon 1445 in das Colmarer Bürgerrecht aufgenommen. Wir verdanken diese u. a. Notizen der Güte des Hrn. Archivars Hugot in Colmar. — Ueber die Ulmer Familie der Schön vgl. Ulms Kunstleben etc. S. 34; über die Verwandten Martins in Colmar, welche grossentheils ebenfalls Künstler waren, vgl. Passavant, im Kunstbl. 1846, No. 41 und 42. (Anm. der II. Aufl.)

in beschränkter Form, dem Gleichmass einer edeln, männlichen Seele.

Unter den Bildern, welche Colmar noch von seiner Hand
3. besitzt, ist die „Maria im Rosenhag" das wichtigste (jetzt im rechten Querarm des dortigen Münsters). Die Madonna, reichlich lebensgross, nicht von idealer Schönheit, aber voll reiner Demuth, sitzt in einer blühenden Rosenumhegung auf Goldgrund, worin bunte Vögel nisten; sie hält das liebliche Christuskind in den Armen, während zwei anmuthvolle Engel in blauen Gewändern schwebend eine Krone über ihrem Haupte halten. Das Nackte ist mit Ausnahme der Köpfe mager, namentlich die Hände, welche Schongauer zwar richtig zu zeichnen, aber knöchern zu modelliren pflegte; übrigens giebt die Einfachheit der Behandlung, verbunden mit dem feinen Gefühl das Bild eines innerlich consequenten Styles, wie er sich in der deutschen Malerei dieser Zeit kaum
4. wieder findet. — Andere Gemälde finden sich in der öffentlichen Sammlung zu Colmar. Das Bedeutendste sind zwei Altarflügel, innen die Maria, das Christuskind anbetend, oben Gottvater — und S. Antonius der Eremit, nebst der kleinen Figur des Donators; aussen in lebensgrossen, stehenden Figuren der englische Gruss. „In dem Charakter und Ausdruck der Köpfe findet sich hier nun ganz das Edle, Idealische, in einigen auch dieselbe Gefühlsweise eines dem Perugino verwandten, tiefen Sehnens wieder, welche in den Kupferstichen des Meisters so sehr anzieht, und worin er sogar den grossen Schülern der Brüder van Eyck überlegen ist. Die Maria ist beide Mal, zumal auf der Verkündigung, von höchst edler Bildung, mit schön gewölbten Augenliedern, der Antonius von sehr würdigem Charakter*)." Auch die Färbung ist hier namentlich im Fleisch von grosser Kraft und Gluth. Ein todter Christus auf dem Schosse der Maria, von ausserordentlich edlem Ausdruck tiefen Seelenschmerzes, kann doch der sehr unrichtigen Zeichnung und des abweichenden, mehr mit der Lyversberg'schen Passion verwandten

*) Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Deutschland, II, S. 308.

Typus wegen nicht als Arbeit Schongauer's gelten. — Eher haben einige Stücke einer aus 16 Tafeln bestehenden Passion Anspruch darauf, welche jedenfalls ein Werk seiner Schule ist und mit seinen Kupferstichen desselben Inhalts mannigfach übereinstimmt. Die betreffenden Stücke sind die Kreuzabnahme und die Grablegung, wozu vielleicht noch einzelne Köpfe in den übrigen Bildern kommen, in welchen sich übrigens eine edlere, dem Meister näher stehende Hand von einer rohern, faustmässigern unterscheiden lässt. Der Entwurf gehört wahrscheinlich durchgängig dem Meister an, welcher hier eine Fülle gedankenreicher Motive entwickelt hat, obschon keines dieser Bilder seinem berühmten Kupferstich der Kreuztragung an dramatischen Reichthum gleich kömmt. Die Rückseiten der Tafeln sind so sehr zerstört, dass man kaum noch einige Gegenstände (von der Verkündigung bis zur Unterredung mit den Schriftgelehrten) erkennen kann. — Von Arbeiten der Schule besitzt die Colmarer Sammlung u. a. zwei grosse Tafeln mit der Anbetung der Hirten und der Anbetung der Könige, welche vielleicht erst nach Schongauer's Kupferstichen gearbeitet sind. — Theile eines Altars mit figurenreichen Passionsbildern scheinen von einem andern, sehr bedeutenden oberdeutschen Meister herzurühren, welcher der flandrischen Schule noch näher steht und an einem herben, aber energischen Typus der Köpfe kenntlich ist. Von andern dem Schongauer zugeschriebenen Bildern, will Waagen (Handb. d. Gesch. d. M. I. S. 176) nur „den Tod Mariä", ein treffliches kleines Bild, das aus der Sammlung des Königs der Niederlande in die Nationalgalerie zu London gekommen ist, als echt (und zwar als das frühste und zugleich schönste seiner Werke) gelten lassen; ausserdem den weiter unten angeführten „Siegeszug Davids" in München, und eine Maria mit dem Kinde (No. 30) in der Sammlung zu Kensington.

5. Im Münster zu Thann im Oberelsass befindet sich indess eine Tafel mit vier Heiligen auf Teppichgrund, welche ebenfalls ein Originalwerk Schongauer's zu sein scheint. Der tiefe und wunderbare Ernst dieser Gestalten, die edle Gesammt-

auffassung und das feine Gefühl in der Behandlung aller Einzelheiten gestatten nicht, das Bild als Schülerarbeit zu betrachten. — Dagegen sind zehn Tafeln mit der Passion, im Chor von alt S. Peter zu Strassburg, von mehrern nicht sehr bedeutenden Händen der Schule; ebenso eine Verspottung Christi, in der Sammlung der dortigen Mairie. — In der öffentlichen Sammlung zu Basel befinden sich vier Bilder weiblicher Heiligen, lebensgross, in schmalen Nischen stehend (von zweien nur die obere Hälfte vorhanden), Gestalten von vieler Zartheit des Gefühls und einer schlichten Grösse in der Gewandung, doch in den Köpfen etwas zu leer für Schongauer; eine heil. Anna mit der jugendlichen Maria, und eine Tafel mit zwei heiligen Bischöfen in halber Figur, auf Goldgrund, scheinen dem Meister wenigstens eben so nahe verwandt. In derselben Sammlung wird auch eine Anzahl vorzüglicher Handzeichnungen desselben aufbewahrt. — In der Kapelle des Stiftes Adelhausen bei Freiburg i. Br. findet sich über dem Altar ein gross gedachter herrlicher Christuskopf mit der Dornenkrone, welcher eine echte Arbeit Schongauer's sein dürfte. — In Ulm wird ihm ein todter Christus zwischen den Seinigen, jetzt neben der Sakristeithür im Münster, zugeschrieben, ein immerhin zweifelhaftes und stark übermaltes Werk. — Unter den Bildern der Münchner Pinakothek scheint nur der Siegeszug Davids mit dem Haupte Goliaths, ein feines, in Zeichnung und Färbung geistreich behandeltes Bildchen, echt zu sein; weit roher und von buntem Ansehen, doch nicht ohne eine schlichte Gemüthlichkeit ist eine Folge kleiner Bilder mit der Geschichte der Sippschaft Christi, wovon sich zwei in der Pinakothek, sechs in der Moritzkapelle zu Nürnberg befinden. — Die Bilder im Belvedere zu Wien tragen ebenfalls mit Unrecht den Namen des Meisters*). — Eine geistreiche Darstellung des Todes Mariä, in der Galerie Sciarra Colonna zu Rom, hat dagegen die Vermuthung der Echtheit für sich; ebenso eine Ausstellung Christi vor dem

Randnummern: 6. (ten.) 7. (Christi) 8. (züglicher) 9. (sein dürfte) 10. (Werk.) 11. (kleiner) 12. (Eine) 13. (Echtheit)

*) Ueber ein böhmisches Manuscript unter Sch's. Einfluss vergl. Waagen im D. Kstbl. 1850, S. 396.

Volke, welche sich noch 1831 in der Aders'schen Sammlung zu London befand. Es ist eine reiche Composition, voll sprechender Köpfe, das Antlitz Christi von hoher Schönheit und Milde, in den Köpfen der Widersacher jedoch viel Caricatur; die Zeichnung des Nackten ist mager; die Färbung ohne Tiefe im Ton, von dünnem Auftrag, aber sehr geistreicher Pinselführung. Dies Gemälde entspricht insbesondere den Kupferstichen Schongauer's, wo wir, wie z. B. in dem grossen Kupferstiche der Kreuztragung, ebenso der hohen Milde des Erlösers seltsam carikirte, phantastische Gestalten unter den Peinigern gegenübergestellt sehen. In andern Stichen tritt dies ebengenannte phantastische Element noch entschiedener hervor, wie z. B. in einer Versuchung des heil. Antonius, wo der Heilige von verwunderlichen Dämonen in die Lüfte emporgeführt wird. — Ueberhaupt geben erst die Stiche Schongauer's ein vollendetes Bild dieses grossen Künstlers, wie sie denn auch für die Verbreitung seines Ruhmes und seines Styles am meisten gewirkt haben. Hier, wo die Farbenpracht, der miniaturartige Schmuck des Einzelnen wegfiel, galt es durch schöne Zeichnung, durch Adel und Gemessenheit der Composition zu wirken, und wenigstens in letzterem Betracht hat der Meister alle seine nordischen Zeitgenossen übertroffen. Von dem Niello ausgehend hat er vielleicht die Technik des Stiches selbständig erfunden oder wenigstens kaum später sie zu üben angefangen als der Florentiner Maso Finiguerra. Ihn unterstützten, wie es scheint, seine Verwandten; dass selbst der berühmte Meister E. S. aus der Familie der Schongauer gewesen, ist nicht unwahrscheinlich*).

§. 232. Eine dritte Gruppe bildet in der oberdeutschen Malerei die Schule von Augsburg, bei welcher weniger der flandrische Einfluss als eine einheimische realistische

---

*) Das vorgebliche Bildniss Schongauer's von seinem sonst wenig bekannten Schüler Hans Largkmair (v. E. Förster Burgkmayr gelesen), in der Münchner Pinakothek, lässt vielfache Zweifel zu. Vgl. Kunstbl. 1840, No. 78.

Entwickelung den neuen Styl zur Blüthe gebracht zu haben scheint*). Um die Mitte des XV. Jahrhunderts begegnen wir hier den Namen mehrerer Maler, von welchen wenig oder nichts Sicheres mehr vorhanden ist; die Malereien vom 1. Jahre 1457 an der Decke der Amtsstube des Weberhauses, von Peter Kaltenhof(er) sind rohe, handwerksmässige 2. Arbeiten; das Frescobild eines Malers Plank in der Jacobskirche, mit dem Datum 1467 (oder 69), den Tod der Maria nebst dem Apostel Jacobus, dem heil. Antonius und den Donatoren darstellend, ist stark übermalt und lässt nur in einzelnen schönen, milden Köpfen den ehemaligen Werth erkennen. Von demselben Maler waren im Jahre 1450 an dem bekannten Perlachthurm die Thaten alter deutscher Helden und Könige gemalt worden, z. B. die Schlachten der Cimbern und Cherusker, die Schlacht auf dem Lechfelde u. A. 3. — Eine figurenreiche Kreuzigung vom Jahre 1477, im Dom 4. scheint eher dem Friedrich Herlen, eine schöne Madonna, in S. Ulrich, der Ulmer Schule verwandt. — Wichtiger sind die beiden Malerfamilien Holbein und Burgkmayr, in welchen ein erbliches Talent von Einer Generation zur andern sich steigerte.

Wir erwähnen hier vorweg zweier Bilder, die man früher einem Hans Holbein dem Grossvater glaubte zu- 5. schreiben zu dürfen**). Das erstere, eine Madonna mit dem Kinde, zwischen Blumen und Vögeln auf einer Rasenbank

---

*) Vgl. bes. Passavant, im Kunstbl. 1846, No. 45, u. Waagen, Deutschland, Bd. II, S. 11 u. f.

**) Diesen Maler glaubte Passavant (Kunstbl. 1846, No. 45) zuerst entdeckt zu haben. Man stellte folgende Genealogie auf:

Hans H. der Grossvater

Hans H. der Aeltere geb. um 1450.			Siegmund H. geb. 1456, lebte noch in Bern 1540.
Hans H. der Jüngere, 1498 – 1554.	Ambrosius H.	Bruno H.	

sitzend, befindet sich im Besitz des Hrn. C. Samm zu Mergenthau, trägt die (muthmasslich gefälschte) Jahrzahl 1459 nebst der Bezeichnung Hans Holbein a A., und zeichnet sich durch eine hohe Stufe realistischer Ausbildung, in den portraitartigen Köpfen sowohl als im Körper des Kindes, den Vögeln und der Landschaft aus. Das zweite mit dem Namen und der Jahrzahl 1499, aber bei weitem alterthümlicher, als jenes, gehört zu einer wichtigen Folge von sechs Gemälden in der königl. Galerie zu Augsburg, auf welchen die sieben Hauptkirchen von Rom mit biblischen und legendarischen Vorgängen (als Gebetsstationen für die Nonnen des ehemaligen Katharinenstiftes) dargestellt sind. Das betreffende Bild stellt auf dunkelblauem, goldgestirntem Grunde die Krönung Mariä über der Kirche S. Maria Maggiore, rechts, nach Art dieser Schule durch ein in Gold gemaltes Gestänge getrennt, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten, links die Legende der heil. Dorothea nebst der Stifterin dar. Die meist schlanken Figuren sind nicht ohne ein glückliches Bestreben nach Schönheit ausgeführt, die Färbung durchgängig tief, warm und nicht unharmonisch; entschieden unabhängig von der flandrischen Weise erscheint (wie im vorigen Bilde) namentlich der fliessende, rundlich geschwungene Faltenwurf. Ausserdem ist es für diese alte Augsburger Schule bezeichnend, dass der tiefere religiöse Ausdruck zurücktritt neben einer gewissen genrehaften Derbheit der Lebensauffassung, welche sich z. B. in dem Singen der Engel ausspricht. Neuere Forschungen haben jedoch die Existenz „Hans Holbein des Grossvaters“ ins Reich der Täuschungen verwiesen. Nach denselben hat der Vater des ältern Hans und des Siegmund Holbein Michael geheissen und ist ein „Lederer“ gewesen. Wem die beiden eben erwähnten Bilder zuzuschreiben, scheint noch nicht endgültig festgestellt. 6.

Von dem Hans Holbein dem ältern (geboren um 1450 oder 1460, † 1518), sind Werke aus den Jahren 1495—1504 vorhanden, welche schon mehr, wenigstens auf mittelbare Weise (z. B. im Faltenwurf), von der flandrischen Richtung bedingt sind. Immer aber ist sein Naturalismus selb-

ständigerer Art als der seiner meisten oberdeutschen Zeitgenossen; es ist eine angeborene Freude an der Vielseitigkeit des Lebens und der Charaktere, so dass z. B. die Portraitfiguren, trotz der zu kurzen Verhältnisse, insgemein höchst wahr und lebendig sind. Nach höherer Schönheit und idealer Würde strebt der Meister dagegen weniger; der Reiz seiner weiblichen Köpfe liegt mehr in einer genrehaften Anmuth, wozu noch die zarte Vollendung der äussern Darstellung, die Weichheit des Farbenauftrages hinzukömmt. Zugleich aber ist eben jenes phantastische Element, dessen wir bei einigen Darstellungen Schongauer's gedachten, auch bei ihm und zwar in erhöhtem Maasse ersichtlich, eine Neigung zu gewaltsamer und übertriebener Charakteristik, die vornehmlich in den Gestalten der Widersacher (in seinen mannigfachen Darstellungen von Passionsgeschichten der Heiligen) auf eigenthümliche Weise heraustritt. Er stellt das Böse nicht, wie es auch wohl in deutschen Bildern der Zeit gefunden wird, in eigentlich hässlicher und ekelhaft gemeiner Gestalt dar, sondern nur wie von einer unwillkürlichen dämonischen Leidenschaft gestachelt und durch dieselbe zu seltsam disharmonischen Formen ausgeprägt. Man erblickt in seinen Bildern mehrfach Gestalten, welche den Productionen unserer romantischen Poesie als Vorbild gedient zu haben scheinen; besonders häufig kehrt bei ihm unter den Widersachern ein blasser Mann mit scharfgekniffener italienischer Physiognomie, in grünem Jagdkleide und eine Hahnenfeder auf dem Hute, wieder. — Zunächst sind einige Bilder der schon erwähnten Reihe in der Augsburger Galerie zu erwähnen. Das eine, vom Jahre 1495, stellt in drei Abtheilungen die Trinität, mehrere Heilige und sechs Scenen aus der Passion dar. Das zweite, vom Jahre 1502, enthält die Verklärung, die Speisung der 5000, die Heilung eines Besessenen und die sehr zahlreiche Genossenschaft des Stifters und seiner Töchter. Der Hintergrund ist schon landschaftlich, das Blau des Himmels aber noch sehr schwer. Besonders gelungen ist der Besessene, mehr verzerrt dagegen der Ausdruck des Staunens und Schreckens in den Jüngern; die Bildnisse sind

von naivester Individualität und vielleicht das Bedeutendste des Ganzen. Das Meisterwerk dieser Reihe ist jedoch das Bild der Paulskirche mit den wichtigsten Vorgängen aus der Geschichte des Apostels Paulus, oben die Dornenkrönung*), gemalt um 1504. Das eigentlich Dramatische, so sehr es gelungen sein mag, tritt hier neben dem unerschöpflichen individuellen Leben zurück, wovon dieses ganze Gemälde durchdrungen ist; in einem Zuschauer mit zwei höchst lebensvollen Knaben erkennt man den Meister und seine Söhne, in einer sitzenden Jungfrau die Stifterin (frühere Geliebte des Künstlers). — Im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. 8. ist ein Stammbaum der Maria und ein Stammbaum des Dominikanerordens, vom Jahre 1501, mit charaktervollen Halbfiguren. — In der Pinakothek zu München und in der 9. Moritzkapelle zu Nürnberg befinden sich zwanzig Gemälde 10. des ältern Holbein, von denen 17, das Leben und Leiden Christi darstellend, aus dem Kloster Kaisersheim herstammen und laut urkundlicher Nachricht im Jahre 1502 gestiftet worden sind. Es sind ziemlich grosse, längliche Bilder, meist zu seinen rohern Arbeiten gehörend, und in den Gestalten der Widersacher sehr carrikirt. — Zwei treffliche, grau in grau 11. gemalte Tafeln in der ständischen Galerie zu Prag sind mit seinem Namen bezeichnet; auf beiden Seiten sieht man Heilige und Vorgänge der Legende mit sehr vorzüglichen Köpfen.

Das Augsburgische Malerbuch führt Holbein den ältern unter dem Jahre 1524 bei den Verstorbenen an, und keine sichere Spur deutet darauf hin, dass er, wie man sonst annahm, mit seiner Familie nach Basel übersiedelt sei. Von 12. den Gemälden der öffentlichen Sammlung daselbst wurden ihm vier grössere Bilder zugeschrieben, welche schon ganz in der Weise des XVI. Jahrhunderts behandelt sind und das Leiden am Oelberg, die Gefangennehmung, Christus vor

*) Es ist bezeichnend für den Witz dieser Zeit, dass hier die Schergen weiss und blaue Zwickeln an den Beinkleidern haben; die Farbe des mit Augsburg verfeindeten Baierns.

Pilatus und die Geisselung darstellen. Man wird in diesen zum Theil allerdings manierirten und verzerrten Gestalten weniger einen bedeutenden geistigen Inhalt als vielmehr die grosse Freiheit und Lebendigkeit der ganzen Darstellung anzuerkennen haben, welche zu ganz neuen Kunstmitteln durchzudringen im Begriffe ist. Das Zufällige, die Freude am Detail tritt hier zurück; die Behandlung ist wohl flüchtig, aber von einer freien Breite, die Körperauffassung wohl übertrieben, aber organisch lebendig, der Lichteffekt wohl grell, aber als künstlerisches Motiv mit Bewusstsein benützt. Allerdings fallen diese Bilder möglicher Weise erst in die letzte Lebenszeit des Meisters, als andere Künstler schon eine eben so freie Darstellungsweise errungen hatten.

Von Siegmund Holbein, welcher noch 1540 in Bern lebte, ist ein bezeichnetes kleines Bild auf Goldgrund in der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg, Madonna auf dem Throne, über ihr Engel, welche eine Krone und einen Traghimmel halten, die Köpfe fein und edel, die Gewandung fliessend, die Färbung von grosser Kraft, Wärme und Klarheit. Auch eine schöne, miniaturartig ausgeführte Madonna vom J. 1499 (?), in der Moritzkapelle zu Nürnberg, bisher seinem Bruder zugeschrieben, möchte sein Werk sein; die heil. Jungfrau mit dem Kinde und zwei blumenreichenden Engeln sitzt in einer gothischen Kapelle. Im Belvedere zu Wien zwei nicht sehr bedeutende Portraits. In der öffentlichen Sammlung zu Basel befindet sich eine Reihe von Gemälden aus dem Leben der Maria, welche in der Formengebung und in der fester geschlossenen Composition etwas an die Colmarer Schule erinnern, den sprechend naturalistischen Köpfen zufolge jedoch auf Augsburg hinweisen und aus einem äussern Grunde wohl von Siegmund Holbein sein könnten. In der kräftigen und tiefen Färbung herrscht das Rothbraun vor. Ein leidender Christus derselben Sammlung ist eine nicht sehr bedeutende Nachahmung nach Dürer, sicher nicht von Siegmunds Hand. — Den jüngern Hans Holbein, in welchem die Richtung der Augsburger Schule ihre

höchste Vollendung fand, werden wir im nächsten Abschnitt zu betrachten haben.

Ein anderer Augsburger Maler, Thoman Burgkmayr (st. 1523), Schwiegervater des ältern Holbein, ist eben so minder bedeutend als dieser, wie sein Sohn Hans Burgkmayr (von welchem unten) dem jüngern Holbein nachstehen muss. Zwei Tafeln vom Jahre 1480, Christus mit S. Ulrich, und 17. Maria mit S. Elisabeth von Thüringen, von sehr derber Ausführung mit schwerbraunen Schatten und scharfen Lichtern, befinden sich im Dom von Augsburg, an den Pfeilern dem Chor gegenüber. Wahrscheinlich ist auch eines jener Bilder 18. aus dem Katharinenstifte (aus dem Jahre 1502) mit den Kirchen S. Sebastiano und S. Lorenzo und mehreren biblischen und legendarischen Vorgängen, jetzt in der Augsburger Galerie, von ihm, ebenso eine Tafel mit Heiligen in der 19. Münchner Pinakothek, dort (Cabinet No. 24) seinem Sohne zugeschrieben.

§. 233. Wie nun in derjenigen Schule, welche den jüngern Holbein hervorbringen sollte, das naturwirkliche, individuelle Leben, ja eine bisweilen fast genrehafte Auffassung vorherrscht, verbunden mit einem wesentlich malerischen Vortrag und weicher, tiefer Färbung, so ist dagegen die Stammschule Dürer's, die fränkische, von vorn herein in der Auffassung strenger kirchlich und geht mehr von der religiösen Bedeutung aus. In der Composition ist etwas von dem Stylgefühl Martin Schongauers; die Farbe ist lebhaft aber unharmonisch und bunt, das Körperliche von untergeordneter Durchbildung, die Gewandung oft willkürlich und scharf gebrochen. Von der ältern fränkischen Malerei, wie wir sie oben (Bd. I., S. 256 u. f.) in der Nürnberger Schule um 1400 kennen lernten, ist die derbe Bezeichnung der Umrisse (selbst in verschärftem Grade) und die sorgfältige Modellirung geblieben. Wenn aber bisweilen in den Charakteren auch der höhere Adel, die ernste Schönheit jener ältern Schule wieder hervortritt, so ist dies doch nicht die Regel. Herber und anstössiger als vielleicht in irgend einer Schule des XV. Jahrhunderts macht sich eine grell übertreibende

Charakteristik geltend, die mit der feinen Individualisirung des ältern Holbein, mit der Anmuth der Ulmer Schule, mit dem edlen Gefühl Schongauers deutlich contrastirt und einen positiven Mangel an Schönheitssinn verräth. Die Gestalten der Widersacher Christi z. B. machen hier insgemein die wichtigsten Werke ungeniessbar und nach Umständen abscheulich.

Der vorzüglichste Künstler dieser Schule*) ist Michael Wohlgemuth (geb. 1434, st. 1519). Aus seiner Werkstatt in Nürnberg gingen zahllose Werke hervor, wovon oft der grösste Theil rohe Gesellenarbeit ist. Dies war eine so notorische Thatsache, dass der Rath von Schwabach im Jahre 1507 für nöthig fand, in den Contract über einen Hochaltar folgende, für das rein handwerkliche Verhältniss wahrhaft bezeichnende Klausel aufzunehmen; „wo die Tafel an einem oder mer Orten ungestalt wurd", müsse Wohlgemuth sie ändern, bis sie von einer beiderseitigen Commission als „wohlgestalt" anerkannt würde; „wo aber die Tafel dermassen so grossen Ungestalt gewinn, der nit zu endern were, So soll er soliche Tafeln selbs behalten und das gegeben Gelt on Abgang und Schaden widergeben." — Aber abgesehen von den oft wahrhaft wüsten, verwilderten Malereien der Gehülfen, ist auch das Eigenhändige von verschiedenstem Werthe; der Meister bewegt sich in den Extremen eines ihm eigenen Ideales und einer carrikirten Hässlichkeit, welche hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte mit aller Absicht als künstlerisches Motiv behandelt zu sein scheint. Die flandrische Schule, welche in ihrem Individualismus meist ein bestimmtes Maass zu halten wusste, kannte er wahrscheinlich nicht. Auch sein Ideal, mit den dicken Backenknochen, schmalen Schultern und verdrehten Hüften lässt trotz der feinen Nasen und milden Augen, trotz des angenehm rundlichen Kopfes und des kleinen Mundes viel zu wünschen übrig, obwohl es sich hie und da bis zum Zarten und

*) Vergl. R. v. Rettberg, Nürnberger Briefe, S. 142 u. f., und Waagen, Deutschland, a. m. O.

Frommen, selbst zum Edlen erhebt. Die Anordnung ist selten ansprechend, die Intentionen hie und da zwar sehr bedeutend, aber in ungeschickten, selbst ungeschlachten Bewegungen ausgesprochen.

Sein frühestes bekanntes Werk von Bedeutung (das Geringere übergehen wir) ist wohl der Altar in der Haller-schen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg, aus den 1470er Jahren; die Flügel enthalten acht Bilder aus dem Leben der Maria und der Passion, die untern Flügel der Staffel die Wächter am Grabe u. s. w. Die Motive sind nicht unedel, der Ausdruck des Schmerzes gelungen. — Vom Jahre 1479 ist der Altar in der Frauenkirche zu Zwickau*), dessen Flügelmalereien aussen die Passion (wüste, unbehagliche Scenen auf landschaftlichem Grunde), innen die Verkündigung, Geburt, Anbetung und heilige Sippschaft darstellen; letztere Theile, auf Goldgrund, zeichnen sich durch einzelne schöne Madonnenköpfe aus. Die Malereien der Staffel und der Rückseite (hier ein rohes jüngstes Gericht) sind nicht bedeutend. (Eine Kreuzigung, welche derjenigen an den Aussenseiten dieses Altars ziemlich genau entspricht, befindet sich in der Münchner Pinakothek.) Auch für andere norddeutsche Städte scheint Wohlgemuth beschäftigt gewesen zu sein; die Flügel des ehemaligen Hochaltars in der Stadtkirche zu Chemnitz, — 4 tüchtige, überlebensgrosse Figuren, — und ein Altar in der Reglerkirche zu Erfurt werden ihm zugeschrieben. — Als Hauptwerke sind sodann die Theile eines Altars vom Jahre 1487 zu betrachten, welcher sich ehemals in der Augustinerkirche zu Nürnberg befand und jetzt in die Moritzkapelle, in die Sammlung des Landauer Brüderhauses und in die Burg vertheilt ist, lauter Heiligengestalten und Legenden darstellend. Was hier von des Meisters Hand ist, wie z. B. die lebensgrossen, schlanken Gestalten der HH. Georg und Sebald,

1. 2. 3. 4. 5. 6.

*) Vergl. Die Gemälde des Michel W. in der Frauenkirche zu Zwickau, herausg. von v. Quandt, Dresden und Leipzig, 8 Lithogr. mit Text.

zeigt einen sehr tüchtigen Charakter und frommen Ausdruck, die weiblichen Heiligen eine zarte Jungfräulichkeit und Andacht. — Das nächste datirte Werk, der schon erwähnte Altar in der Kirche zu Schwabach, ist 1506—1508 gearbeitet und somit schon ein Werk aus dem Greisenalter des Meisters, sodass die theilweise Ausführung durch Schülerhände sich von selbst ergiebt. Von Wohlgemuth selbst sind wohl nur die Aussenseiten der äussersten Flügel, Johannes d. T. und S. Martin, mehr als lebensgross; Einzelnes verräth bereits die Rückwirkung Albrecht Dürer's auf seinen Lehrer. Die innern Theile, Passion und Legenden, sind zwar von Wohlgemuth componirt, aber in der Ausführung geistloser und selbst roh und fabrikmässig. — Das letzte bekannte Werk, vom Jahre 1511, das Waagen seiner Vorzüglichkeit wegen dem schon hochbetagten Meister abzusprechen geneigt ist, befindet sich im Belvedere zu Wien; es ist ein sehr sauber ausgeführter Altar, dessen Mittelbild einen thronenden heil. Hieronymus mit Donatoren, und dessen Flügel andere Heilige, aussen die Messe S. Gregor's enthalten. Die frühere Schärfe und Härte ist hier beträchtlich gemildert, die Köpfe der weiblichen Heiligen mild und naiv, die der Stifter ebenfalls von vorzüglichem Werthe. — Von den undatirten Werken ist ein Altar iu der Frauenkirche zu Nürnberg, mit der Messe des heil. Gregor und mehrern andern Heiligen, besonders ausgezeichnet und am meisten mit dem Altar von 1487 verwandt. Aus späterer Zeit und schon von Dürer's Einfluss berührt erscheinen die Aussenseiten eines Altars im Kloster Heilsbronn, vom Chor links, mit der Legende eines heil. Ritters. In derselben Klosterkirche (im Seitenschiff) befand sich ein anderer, ungleich wichtigerer Altarschrein, jetzt durch Kauf ins Museum von Brüssel gekommen, wovon die Flügelbilder (die heilige Geschichte, die Messe des heil. Gregor und die Donatoren) sowie die Rückseite (Trinität, Madonna und mehrere Heilige) Dürer zugeschrieben werden, wahrscheinlich aber sehr vorzügliche Arbeiten Wohlgemuths vom Ende des XV. Jahrhunderts sind. Die Köpfe sind theils edler, theils mannichfaltiger, die Bildnisse leben-

diger, die Formen reiner als in seinen übrigen Werken, sodass er hier Alles mit eigner Hand und mit Aufbietung aller Kräfte gearbeitet haben dürfte. — Anderes in den Kirchen und Sammlungen von Nürnberg, z. B. in der Johanniskirche, bei Herrn Campe, auf der Burg, u. s. w. über- 11. gehen wir, ebenso die nicht sehr selten vorkommenden Gemälde Wohlgemuth'scher Werkstatt (zum Theil wohl auch seines Pinsels (in den Galerieen von München, Augsburg, Bamberg, etc. In den Studj zu Neapel wird ihm ein Flügel- 12. altar mit der Anbetung der Könige, wir entscheiden nicht, mit wieviel Recht, zugeschrieben. — An Werken der Schüler sind die Nürnbergischen Kirchen und Sammlungen reich.

Von mehr oder weniger unabhängigen Zeitgenossen enthält die Sammlung der Burg u. a. eine Tafel mit meh- 13. rern Bischöfen und Mönchen (um 1460) von edlern Köpfen und besserer Zeichnung. Eine Grabtafel mit der Verkün- 14. digung und den Stiftern, an einem Chorpfeiler von S. Sebald, rührt von einem Nürnbergischen Meister unter sehr bestimmtem flandrischem Einfluss her. Noch älter ist das 15. Altarbild der Löffelholz'schen Kapelle in derselben Kirche (um 1453), meist legendarischen Inhaltes sammt einer zahlreichen Donatoren-Familie. — Von einem Maler Schwarz 16. aus Rothenburg ist eine Madonna mit mehrern Heiligen, von feiner Behandlung der Köpfe, sonst dem Wohlgemuth verwandt, in der Sammlung der Burg. — Von Martin Zagel besitzt die Wiener Galerie ein Crucifix mit mehrern Heiligen, 17. ein schlichtes, ehrbares Werk. — Von Jacob Walch (1436—1500), dem Lehrer des Hans von Culmbach, ist nichts Beglaubigtes mehr vorhanden. — Nur beiläufig erwähnen wir hier die Nürnbergische Glasmalerfamilie der Hirschvogel, unter deren Mitgliedern namentlich Veit Hirschvogel (1461—1525) ausgezeichnet ist. Mehrere prachtvolle Fenster 18. in S. Sebald und S. Lorenz (hier das berühmte Volkamer'sche um 1480) sind noch erhalten. Uebrigens hatte die Glasmalerei in dieser Zeit ihren unabhängigen, architektonischen Styl bereits eingebüsst und sich in Anordnung und Ausführung dem übermächtig eindringenden Realismus an-

bequemt. Sie bleibt von da an im Gefolge der Tafelmalerei und lässt sich mehr und mehr auf die Nachahmung der Wirkungen derselben ein.

§. 234. Noch weniger interessant als diese Schüler und Zeitgenossen Wohlgemuth's sind die gleichzeitigen Künstler in Baiern. Von Gabriel Mächselkircher von Mün- [1] chen (um 1470 blühend) befinden sich noch in der Schleissheimer Galerie zwei sehr grosse Gemälde der Kreuztragung und Kreuzigung, die das Gepräge einer barbarischen Wildheit und gesuchter Phantasterei tragen. — Von Ulrich [2] Füterer von Landshut (um 1480) ist ebendaselbst ein grosses, beträchtlich schwaches Bild der Kreuzigung, sculpturartig zwischen gothischen Architekturen gemalt. — Etwas bedeutender scheint Hans von Olmdorf, bairischer Hof- [3] maler um 1490. Auf der Burg zu Nürnberg befindet sich von ihm ein beachtenswerthes Gemälde, ein Familienstück, fast Lebensgrösse: eine Mutter mit einem Kindchen am Fenster sitzend, und neben ihr ein Knabe, der mit Seifenblasen spielt; es ist noch sehr hart und scharf gemalt, doch [4] nicht ohne glückliche Auffassung natürlicher Motive. Anderes soll sich noch in Schleissheim befinden. — In Tyrol, [5] namentlich in dem Franciskanerkloster zu Schwaz, waren um 1500 die Brüder Caspar, Johann und Jacob Rosenthaler aus Nürnberg thätig, von welchen der erstgenannte, der ausgezeichnetste, im Jahre 1514 starb. Eine Reihe von vorzüglichen Fresken aus der Passion im Kreuzgang jenes [6] Klosters, ein grosser habsburgischer Stammbaum aus Halbfiguren bestehend in dem nahen Schlosse Tratzberg, und eine Anzahl Tafeln im Privatbesitze zu Inspruck sind wahrscheinlich meist von seiner Hand und sollen dem Nürnbergischen Style entsprechen*).

Ueber die Eigenthümlichkeiten einer alten österreichischen Schule sind wir noch immer nicht genugsam un-

---

*) S. eine Mittheilung des Gr. v. E......g, Besitzers jener Tafeln, im Kunstbl. 1844, No. 29 u. 30.

terrichtet. Eine Kreuzigung auf Goldgrund im Belvedere 7. zu Wien, mit dem Datum 1449 und dem Namen (des Malers?) D. Pfenning ist in den Farben bunt und hell, und in der Zeichnung der Gestalten noch nicht eckig und mager, sondern eher etwas geschwungen. Dagegen scheinen 4 Passionsbilder auf Goldgrund, in derselben Sammlung, bez. R. F. 1491, schon der scharfen, eckigen Weise des XV. Jahrh. anzugehören. Zwei grosse Altarflügel eines trefflichen österreichischen Künstlers Pacher von Brunecken (mit seinem Namen und 1481 bezeichnet und Geschichten Christi und Mariä darstellend) lassen erkennen, dass er sich in schwäbischen Schulen, besonders in der von Augsburg gebildet hat. (Waagen a. a. O. Th. I. S. 189.) Ein andres Werk desselben Meisters soll sich zu Gries bei Botzen, ein drittes wenigstens verwandter Abkunft beim Prof. Ainmüller in München befinden, ausserdem aber Schnitzaltäre zu Wiener Neustadt (1447), Käfermarkt (1495), Salzburg, Laach, Schönbach, Purgstall, Heiligenblick, Reifling, Hellstadt, Mauer, Pulkau, Zwettl vorhanden sein*). — Von einem andern Meister, mit dem 8. Monogramm R. F. bezeichnet, enthält die Sammlung des Stiftes Klosterneuburg einen lebensgrossen heil. Leopold vom Jahre 1507 und vier kleine Bilder aus dessen Legende, bez. 1501, welche in der Frische und Naivetät der Vorstellungen und Farben an die besten Miniaturen der Eyck'schen Schule erinnern und im Ausdruck milder und lieblicher sind als jene Bilder des Belvedere. Acht andere kleine Tafeln aus der Passion und der Legende Johannes d. T. sind von einer geringern Hand; eine davon trägt den Namen Rueland. — Von einem Meister N. K. befindet sich eben dort ein Gemälde mit der Geschichte der Herodias und dem Datum 1521, was wir gleich hier erwähnen wollen, da uns von österreichischen Malereien aus dem XVI. Jahrhundert weiter nichts bekannt ist.

---

*) Vergl. Heider, Eitelberger und Heiser, Mittelalterl. Kunstwerke des Oesterr. Kaiserstaats. Wien 1857.

§. 235. Bei dieser Periode sind wir nun auch genöthigt, etwas Zusammenhängendes über die Kunst der pyrenäischen Halbinsel vorzubringen, so sehr es auch noch an genügenden Vorarbeiten fehlt, und so spärlich spanische Werke dieser Zeit selbst in ihrem Heimathlande vorhanden sind. — Schon seit dem X. Jahrhundert und auch aus früherer Zeit wird mehrfach künstlerischer Unternehmungen gedacht; vornehmlich sind es Miniaturmalereien zum Schmuck der Handschriften, welche von den spanischen Schriftstellern als Belege des künstlerischen Entwickelungsganges angeführt werden. In den Bibliotheken der Universität und der „Akademie de historia" zu Madrid (und der St. Gallener) finden sich dergleichen, durch vorkommende Thorbogen in Hufeisenform auf spanischen Ursprung deutend, aus dem VIII. und X. Jahrh. mit irischen, aus dem XII. mit byzantinischen Anklängen; im Escurial ein für Costume sehr interessantes Schach- (und Spiel-buch) König Alfons des Weisen (v. 1321) und Andres; endlich in der Bibliothek des Chors der Kathedrale zu Sevilla eine Reihe Missalen, die über die spanische Kunst vom XV. bis XVIII. Jahrhundert auf diesem Gebiet einen ziemlich vollständigen Ueberblick, mit wechselndem italienischen oder deutsch-niederländischen Einfluss, gewähren*). Im Allgemeinen dürften wir uns ein richtiges Bild des letzteren nach der Analogie des Entwickelungsganges, welchen die Kunst in Italien und Deutschland genommen, vorstellen: d. h. in den früheren Jahrhunderten ein Vorherrschen des romanischen Styles, und dann, etwa gleichzeitig mit der Ausbildung der gothischen Baukunst in Spanien, die Einführung des entsprechenden malerischen Styles. Sehr interessante Beispiele des letzteren liefern die Deckengemälde, welche in dem maurischen Königschlosse der Alhambra bei Granada, im „Saal des Gerichtes", erhalten, und ohne Zweifel von spanischen Künstlern (da den Muhamedanern bekanntlich die Ausübung der bildenden Kunst

*) Vergl. Passavant im D. Kstbl. 1853 (S. 74), wo überhaupt (Nr. 4—17) über den Gang der christlichen Kunst in Spanien werthvolle Notizen gegeben sind.

durch priesterliche Vorschrift verboten war) ausgeführt sind. Das eine derselben stellt, in dem Umkreise der Decke eines grösseren Gemaches, eine Jagd vor, wo man auf der einen Seite maurische, auf der andern christliche Ritter erblickt; ein anderes enthält die Darstellung eines maurischen Divans; ein drittes Jagden und Kämpfe von Christen und Mauren. Nachden Zeichnungen Gerhardts (im Berliner Kupferstich-Cab.) zu urtheilen dürften sie von einem spanischen Maler im XV. Jahrhundert gemalt sein*).

Das wunderthätige Bild der Madonna in der Kathedrale zu Sevilla wird als ein Werk des XIII. Jahrhunderts, an byzantinische Weise erinnernd aber mit verhältnissmässig breiter Behandlung geschildert.

Eines der ältesten Werke spanischer Malerei des XV. Jahrhunderts dürften 55 kleine Tafeln (nebst einer Freske) in der Chornische der alten Kathedrale zu Salamanca sein, die, tüchtig und wohlerhalten, einerseits an Florentinisches zur Zeit Fiesole's erinnern, andrerseits doch speciell spanischen Charakter zu tragen scheinen. Ein andres bedeutsames Werk (zwei thronende Bischöfe u. A.) im Klosterhof der Kathedrale zu Barcelona. — Im Verlauf des XV. Jahrhunderts, welches für Spanien an prachtvollen Kirchenbauten so reich war, wird auch hier eine realistische Entwickelung bemerklich, wie im Norden und in Italien, und zwar, wie es scheint, nicht ohne Einwirkung des Auslandes, von welchem die spanische Malerei bis ins XVII. Jahrhundert fortwährend Anregungen aufnimmt. Schon zu Anfang des XV. Jahrhunderts waren die Florentiner Starnina und

*) Sie finden sich im zweiten Bande von A. de Laborde, voyage pittoresque et historique de l'Espagne, besser im Werk von Owen Jones über die Alhambra. — Viardot (Les Musées d'Espagne etc. S. 211) rückt diese Gemälde erst in die Zeit nach der spanischen Eroberung (1492), doch scheinen seine Gründe nicht genügend. (Die spanischen Araber mochten, wie in Betreff des Weins und der Musik, so auch gegen die Malerei viel toleranter sein als der Koran erlaubt). Passavant, der die Originale gesehen, hält sie italienischen Ursprungs, aber aus dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts. Obiges Urtheil ist Kuglers eigenes, vergl. D. Kstbl. 1852 S. 118.

Dello, Nachfolger Giotto's, in Spanien aufgetreten; um die Mitte desselben erscheint neben deutschen und französischen Glasmalern und kölnischen Baumeistern der Flandrer Maestro Rogel (Rogier von Brügge, 1445), später Juan Flamenco (1496—99, vergl. oben Seite 405) und Hieronymus Bosch. Ob diese Ausländer noch auf die bereits damals namhaftern spanischen Maler, z. B. auf Sanchez de Castro, den Gründer der Schule von Sevilla um 1440, Einfluss hatten, ist noch nicht bekannt; doch bemerkt man wenigstens „in den Werken dieser Zeit einen lebhaften, natürlichen Ausdruck, ein frisches, blühendes Colorit, eine fleissige Ausführung der Beiwerke, und dabei einen Hang zum Ernsten, Sentimentalen und Traurigen*).“ Dass die spanischen Nachrichten schon hier eine Aehnlichkeit mit Albrecht Dürer finden wollen (welchem sie für das folgende Jahrhundert sogar einen direkten Einfluss zuschreiben) bezieht sich wohl nur auf den Typus des XV. Jahrhunderts im Allgemeinen, und insoweit ist die Aehnlichkeit mit Dürer jedenfalls grösser als die mit den spätern Spaniern. Ausserdem mag Italien zumal seit der aragonischen Besitznahme von Neapel von Neuem eingewirkt haben; Antonio del Rincon (1446—1500) bildete sich in Rom; doch ist von ihm Nichts mit Sicherheit nachweisbar; vielleicht gehört ihm das ausgezeichnete Altarwerk der Dominikanerkirche zu Avila (Evangelisten, Kirchenväter und Heilige). Des Giovanni lo Spagna haben wir bereits als einer der bedeutendsten Schüler Perugino's gedacht. (Oben S. 91.)

---

*) Fiorillo, Bd IV. S. 32 und 53. Manches aus dieser Zeit soll noch im Dom von Toledo vorhanden sein. (Daselbst ein Altarwerk v. Juan de Segovia und zwei Andere v. 1498). Die Madrider Sammlungen enthalten wenig. Was Sanchez und sein Schüler Juan Nunez (1480) für Kirchen von Sevilla gemalt, ist fast alles zerstört und übermalt, dagegen haben sich von Fernando Gallegos (um 1470) Werke in den Kathedralen von Salamanca und Zamora (und in der Akademie zu Valladolid?) erhalten, die mit den Werken des Peter Christophsen grosse Verwandtschaft zeigen. Von einem unbekannten Meister bedeutende Bilder (Geschichten Petri) in der Kathedrale v. Avila Alt-Castilien).

Uebrigens hielt sich bei manchen spanischen Malern der Styl des XV. Jahrhunderts bis tief in das folgende hinein, und zwar tritt das flandrische Element oft als das stärkere hervor. Manche der betreffenden Bilder stehen hierin etwa denjenigen der rheinischen Schulen gegen 1500 parallel; nur ist das Colorit bescheidener und weniger bunt. Aus dem Anfang des XVI. Jahrh. scheint die „S. Maria de los Remedios“ an der westlichen Rückwand der Choreinfassung in der Kathedrale v. Sevilla.

Von der portugiesischen Malerei dieser Zeit ist uns noch keines der ziemlich zahlreich vorhandenen Bilder zu Gesicht gekommen, und die wenigen Nachrichten reichen noch nicht hin, eine Anschauung vom Styl derselben zu erwecken*). Merkwürdig ist auch hier das Eindringen flandrischer Kunstweise im XV. Jahrhundert. Wenn man auch auf den kurzen Aufenthalt des Johann van Eyck am portugiesischen Hofe im Jahre 1428 und 1429 kein weiteres Gewicht legen darf, so müssen wenigstens nachher noch bedeutende Kunstverbindungen zwischen Portugal und den Niederlanden stattgefunden haben, was sich bei zwei der thätigsten Handelsländer jener Zeit auch äusserlich leicht erklärt. Nun hat sich für alle Bilder eben dieses von flandrischer Weise abhängigen, wiederum mit Dürer verglichenen Styles, welcher von der Mitte des XV. Jahrhunderts bis zum Ende des

---

*) Unsere einzige Quelle hierüber (immer noch) ist A. Raczynski: Les arts en Portugal, Paris 1846. 8. Einer der interessantesten Beiträge dieses Buches ist, beiläufig gesagt, die 1549 verfasste Relation des (in Portugal gebornen) Franz von Holland, über seine Kunstreise nach Italien. Wenn auch seine Gespräche mit Michelangelo u. A. meist Fictionen sein mögen, so sind doch wohl auch echte Worte darin. Auf einen Einwurf der Vittoria Colonna über die grössere Frömmigkeit in den niederländischen Bildern lässt der Autor z. B. den Michelangelo antworten:

> „Die wahre Malerei (d. h. die italienische) ist edel und fromm
> „von selbst, denn schon das Ringen nach der Vollkom-
> „menheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott
> „nähert und vereinigt; von Seinen Vollkommenheiten ist
> „die wahre Malerei das Abbild, von Seinem Pinsel ein
> Schatten.“ U. s. w. (pag. 14.)

XVI. dauerte, der Collectivname eines gewissen Gran Vasco festgesetzt, obschon andere alte Malernamen genug vorhanden sind. Selbst der Name Vasco vertheilt sich auf mindestens zwei sehr verschiedene Maler, einen Vasco, welcher im Jahre 1455 als königlicher Illuminator angestellt wurde, und den wahren Gran Vasco von Vizeu, geboren 1552. Von dem besonderen Charakter der Werke des erstern und seiner Zeitgenossen sind wir nicht näher unterrichtet; nur muss hier noch angeführt werden, dass Einzelnes wohl geradezu als niederländische Arbeit zu betrachten ist, wie
2. z. B. 15 Passionsbilder im Jesuskloster zu Setubal, vielleicht auch eine Reihe von Scenen aus dem Leben der Maria im
3. erzbischöflichen Pallast zu Evora, u. A. m. Von den portugiesischen Arbeiten, welche den Namen Gran Vasco zu tragen pflegen, scheint namentlich in der Akademie und in
4. den Kirchen von Lissabon ein nicht unbedeutender Vorrath vorhanden zu sein.

Zweiter Abschnitt des vierten Buches:

Die Kunst diesseits der Alpen und in Spanien im XVI. Jahrhundert.

Vorbemerkung.

§. 236. Der Unterschied zwischen der Malerei des XV. Jahrhunderts und derjenigen des XVI. ist im Norden ganz anderer Art als in Italien. Wenn hier auf eine rastlose Aneignung aller Formen des sinnlichen und geistigen Lebens, welche die Aufgabe des XV. Jahrhunderts ausmachte, eine freie und grossartige Anwendung des Errungenen folgen konnte, so mussten die nordischen Maler um den Anfang des XVI. Jahrhunderts vor Allem Das nachholen, was ihre im Realismus der van Eyck'schen Zeit stabil gebliebenen Vorgänger und Lehrer versäumt hatten, und stehen somit in ihrer Durchbildung erst den Italienern seit der Mitte des XV. Jahrhunderts parallel. Ueberdiess galt es nicht bloss, Fehlendes zu ergänzen; eine schwergelagerte Schicht conventioneller Manier, in welche sich die nordische Malerei des XV. Jahrhunderts hineingelebt hatte, musste mit unsäglicher Anstrengung beseitigt werden. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnen Albrecht Dürer und der jüngere Holbein erst ihre ganze Grösse.

Aber auch in dieser höchsten Blüthezeit war Ziel und Ende der nordischen Malerei von dem der italienischen wesentlich verschieden. In Italien entfaltete sich eine reichste Blüthe höchster, vollkommen schöner Kunstleistungen; hier ward jene Wunderzeit des griechischen Alterthums wiedergeboren, da die Schönheit dem Auge des Sterblichen sich offenbarte, der göttliche Gedanke in vollendeter Gestalt sich verkörperte, die höchste Würde des Menschen anschaulich im Bilde dargestellt ward. — Auch den Nordländern war die Anlage zur Entwickelung und Gestaltung der Schönheit nicht versagt; wir haben in den Werken des romanischen und des germanischen Styles mehrmals ein erfolgreiches Streben nach ideal-schöner Auffassung nachgewiesen und auch bei den Meistern des XV. Jahrhunderts die realistische Auffassungsweise durch den Ausdruck einer „schönen Seele" (man verzeihe dies Wort, das gerade hier bezeichnend ist) auf eine höhere Stufe gehoben oder wenigstens eigenthümlich durchbrochen gefunden. Dass nun gleichwohl diess höchste Element der Schönheit nicht zur Reife gelangt, liegt an der Uebermacht anderer geistiger Interessen und Richtungen.

In den Vordergrund tritt hier wiederum dasjenige Element, welches man gewöhnlich mit dem Namen des Phantastischen bezeichnet. Es bildet einen Grundzug im Charakter der nordischen Völker und ich möchte es am liebsten aus der nordischen Natur erklären. Der heitre Himmel des Südens, die klare durchsichtige Luft, die anmuthvollen Linien seiner Bergzüge, die plastischen Formen seiner Vegetation geben dem Aug' und dem Gemüthe des Beschauers Ruhe und Befriedigung; nicht so die nordische Natur. Wo der Himmel mit Wolken bedeckt ist, wo Nebel in den Thälern treiben, wo die Erde ein halbes Jahr lang ihres Schmuckes beraubt ist und im Schlummer liegt, da wird das Gemüth zu eigner Thätigkeit angereizt, und es bevölkert den öden Raum mit selbstgeschaffenen Gebilden. Daher die Mährchen des Nordens, welche Italien und Griechenland nicht kennen und welche auf einer von den Mährchen des Orients so bedeutend verschiedenen Grundlage beruhen. Daher die

wunderlichen Spiele der bildenden Kunst, die wir so häufig in den Ornamenten unsrer mittelalterlichen Bauwerke, in den Randverzierungen unsrer alten Pergamenthandschriften vorfinden. Aber wo die Phantasie ins Maass- und Grenzenlose hinausschweift, wo sie nicht dem gesetzlichen Organismus nachfolgt, welcher den Typus der Naturformen nachbildet, wo sie in eigner Willkür zu herrschen strebt, da ist das Reich der Schönheit gefährdet. Die Träume der Phantasie können sich zum tiefsinnigen Spiele gestalten, sie können sich in einer gemüthlich anziehenden Sphäre bewegen; aber die Phantasie wird erst dann, wenn sie sich dem allein wahrhaften Gesetze der Schönheit unterworfen, wenn die rohe Gewalt dämonischer Mächte gebrochen ist, zum Zeugniss eines edlen, gereinigten, zum Höchsten gerichteten Sinnes.

Dieser Hang zum Phantastischen verleugnet sich schon in den früheren Entwickelungsperioden der nordischen Kunst nicht ganz, wenngleich er freilich zumeist nur in mehr untergeordneten Beziehungen sichtbar wird und in einzelnen seltenen Fällen auch mit den höheren Ansprüchen der Schönheit vereint bleibt. Er äussert sich z. B. bereits in jener übertriebenen Charakteristik, die in einzelnen Werken der altkölnischen Schule (Bd. I, S. 280) hervortritt; in der Hölle des berühmten Danziger Bildes (Bd. II, S. 399), in jener Darstellung der apokalyptischen Vision Memlings (Bd. II, S. 393), in den tollen Productionen des Hieronymus Bosch (Bd. II, S. 408); vornehmlich jedoch bei den Deutschen der späteren Zeit des XV. Jahrhunderts, bei den Kölnern, bei Martin Schön, dem älteren Holbein, den westphälischen Künstlern u. s. w. — Warum aber trat bei diesen, warum gerade in den letzten Momenten der Entwickelung deutscher Kunst jenes hemmende Element aufs Neue und mit überwiegender Kraft hervor? — Ich glaube, der Grund liegt in den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen. Es ist der Geist des Protestantismus, der sich darin ankündigt, der das Licht der Wissenschaft anzündete, auf die Kunst jedoch scheinbar verderblich einwirken musste. Denn er gab zunächst dem Gedanken, im Gegensatz gegen das irregeleitete

Gefühl, eine einseitige Berechtigung, er entfesselte den Geist des Menschen und regte den Einzelnen zu selbständiger Forschung, zur Begründung und Verallgemeinerung seiner subjectiven Ansichten auf*). Das musste denn im Einzelnen mannigfach seltsame Erfolge bewirken, wie dergleichen in der That weder in den politischen Verhältnissen, noch in andren Beziehungen des Lebens ausblieben und wie sie ebenso in der Kunst sich zeigten. Wenn der Gedanke in der Production des Kunstwerkes einseitig vorwaltet, so wird die Form leicht zur Hieroglyphe, zum Symbol; so ist schon ein mehr untergeordneter Grad der Vollendung der Form zur Bezeichnung des Gedankens hinreichend; so ist der Phantasie, welche die Vermittlerin zwischen dem Gedanken und der Form ausmacht, ebenfalls wiederum ein freierer Spielraum, eine grössere Willkür gestattet. Und ganz natürlich ist es, dass unter solchen Umständen die Phantasie aufs Neue jenen alten Weg, den sie überdiess nie ganz aufgegeben, einschlug, dass die alten märchenhaften Träume wieder aufwachten und den erhabenen Schritt der Schönheit gleich neckenden Dämonen umwoben und aufhielten. Wie tief Ergreifendes und Bedeutungsvolles auch von einzelnen grossen Geistern dieser Zeit geschaffen wurde, die höchste Befriedigung und Verklärung haben sie fast nirgend erreicht, das Sonnenlicht vollendeter Schönheit vermochte den Frost dieser Nebelgebilde fast nirgend aufzulösen**).

---

*) Die Weise, wie hier im Text das Phantastische mit dem Protestantismus in Verbindung gesetzt ist, dürfte doch manchem Bedenken unterliegen. Die folgende Anmerkung scheint das Richtige näher zu treffen. v. Bl.

**) Ausser den angegebenen Verhältnissen dürften jedoch auch noch manche Nebenumstände, welche auf die künstlerische Entwickelung der Zeit eingewirkt, zu berücksichtigen sein. Namentlich jene öffentlichen theatralischen Darstellungen biblischer u. a. Begebenheiten in den sogenannten Mysterien, Moralitäten, Processionen, sowie diejenigen mehr possenhaften und satyrischen Inhalts in den Fastnachtspielen. Vgl. Schildener, „bei Gelegenheit eines alten Kirchenbildes", im Museum, 1836, No. 44, S. 351.

Von grösster Bedeutung ist es nun, zumal in Bezug auf diese phantastische Auffassungsweise, dass mit dem XVI. Jahrhundert die Malerei in ihre verschiedenen Gattungen auseinander ging. Nicht nur nimmt die profane Geschichtsmalerei sammt den Mythen des Alterthums fast plötzlich eine sehr bedeutende Stelle neben der religiösen ein; auch das Genrebild und die Landschaft trennen sich entschieden ab und bald folgt auch das Stillleben. Die Elemente dieser Trennung waren schon in dem grossen Johann van Eyck zu erkennen; schon bei ihm waren die einzelnen Theile der malerischen Darstellung reichlich ausgebildet genug, um als abgesonderte Gattungen auftreten zu können; dass es noch nicht geschah, lag an dem übermächtigen kirchlichen Gegendruck der Zeit. Dieser hatte jetzt aufgehört, die Kunst war frei der Subjectivität des Malers und des Bestellers hingegeben.

Diese Befreiung der Subjectivität drückt sich übrigens wie gesagt schon innerhalb der Historienmalerei auf das Deutlichste aus. Die Darstellungen aus der Mythe und Geschichte des Alterthums, wofür der Humanismus jener Zeit eine grosse Begeisterung erweckt hatte, nehmen auf einmal überhand, und zwar nicht so sehr in Staffeleibildern, wie in den Fresken der Rathhäuser, ja selbst an den Façaden ansehnlicher Bürgerwohnungen. Gleichzeitig hatte man auch in allem Decorativen die italienische Renaissance angenommen, wahrscheinlich nach Kupferstichen und Holzschnitten z. B. Mantegna's, wenigstens erinnert die Verzierung der dargestellten Baulichkeiten mit steinfarbigen Reliefs antiken Inhaltes, mit Fruchtschnüren u. dgl. direct an paduanische Weise. Selbst einzelnes Figürliche, wie z. B. die nackten Engelkinder in Gestalt von Genien, welche jetzt oft die Stelle der erwachsenen und bekleideten Engel einnehmen, erklärt sich am nächsten durch diesen Einfluss. Bei weitem das Grösste und Wichtigste bleibt jedoch die selbständige, einheimische Entwickelung, dieses neue tiefe Eindringen in die Wirklichkeit der Dinge sowohl als in den höhern geistigen

Inhalt der Aufgaben. Dass der Goldgrund jetzt wegbleibt, dass der Faltenwurf wieder seine naturgemässe Rundung erhält, sind nur äussere Züge dieses bedeutsamen innern Ueberganges.

Erstes Capitel.

Albrecht Dürer, seine Schüler und Nachfolger*).

§. 237. Albrecht Dürer fesselt unter den Meistern, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, vor Allen unsre nähere Aufmerksamkeit. In ihm steigerte sich das vorhandene Kunstvermögen zur eigenthümlichsten und zu einer möglichst gediegenen Vollendung; er ist der Repräsentant der deutschen Kunst jener Zeit geworden. Ein unerschöpflicher Reichthum des Geistes, der sich nicht mit der Malerei und den übrigen zeichnenden Künsten allein begnügte, sondern mannigfach auch in das Fach der Sculptur und Architektur hinüberzugreifen ermächtigt war; eine Auffassungsgabe, welche das Leben bis in die feinsten Nüancen seiner Bewegung zu verfolgen wusste; ein lebhaftes Gefühl für das feierlich Erhabene sowohl, wie für die Aeusserungen naiver Anmuth und Gemüthlichkeit; vor Allem aber ein treuer ernster Sinn, verbunden mit dem strengsten Studium (durch

---

*) Ueber Dürer verschiedene Monographien, die älteste von H. C. Arend: Das Gedächtniss der ehren Albrecht Dürers. Gosslar 1728. — Neuere Schriften: Weisse: A. Dürer und sein Zeitalter, Leipzig 1819. — Reliquien von Albrecht Dürer, Nürnberg 1828. — J. Heller: das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Leipzig 1831. (Zweiter Band in drei Abtheilungen, erster und dritter Band noch nicht erschienen.) Dürer-Album (Photographien) mit Text von Hotho. Berlin, G. Schauer.

die Abfassung verschiedener theoretischer Werke *) bestätigt), — diese Eigenschaften, so scheint es, mussten hinreichend sein, um ihn den ersten Künstlern, welche die Welt kennt, an die Seite zu setzen. Aber wiederum jener allgemeine Hang zum Phantastischen war es, dem auch er nicht zu entsagen vermochte, und der die reine Entwickelung seiner künstlerischen Kraft mannigfach verkümmert hat. Allerdings zwar hat bei ihm diese Richtung auf's Phantastische einzelne wundersame Blüthen getrieben, wie sie in gleicher Bedeutsamkeit uns fast nirgend begegnen, hat sie einzelne Werke (ich möchte dieselben am liebsten als „Gedichte“ bezeichnen) ins Leben gerufen, deren geheimnissvoller Inhalt uns mit unauflöslichem Interesse an sich zieht; blicken wir jedoch auf das höchste Ziel der Kunst, auf die Schönheit, welche das Geheimniss offenbar machen, Inhalt und Form als Eins und untrennbar darstellen soll, so finden wir hier nur im seltensten Falle eine vollkommene Befriedigung. Voller Leben und Charakter ist Dürers Zeichnung; gleichwohl tritt uns hier manches befremdliche Motiv der Bewegung, besonders bei Darstellungen des Nackten, entgegen, auch ist seine Gewandung häufig auf eine seltsame Weise zugeschnitten, welche vielleicht eine besondere Mode seiner Zeit befolgte, doch keinesweges der Entwickelung der Formen des Körpers günstig ist. Bei idealer Gewandung zeichnet er die Falten fast überall in schönen grossen Massen; wiederum jedoch kann er in den Brüchen und Ecken jene wunderliche Manier fast nirgend lassen, welche das Auge verwirrt und den edleren Eindruck der Hauptformen stört. Seine Farbe hat einen eigenthümlichen Glanz und an sich eine Schönheit, welche vielfach andre Gemälde überstrahlt; aber es ist nicht eine Nachahmung der kräftigen und vollen Weise, in welcher uns die Farbe an den Gegenständen der Natur erscheint; es ist vielmehr ein unabhängiges Spiel der Phantasie in Glanz und

---

*) Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt etc. 1525. — Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schlosz und flecken, 1527. — Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528. — (Von allen verschiedene spätere Ausgaben und Uebersetzungen).

Licht, welches dem Auge zwar einen magischen Reiz gewährt, aber von der eigentlichen Schönheit menschlicher Bildung abführt. Es ist ein ähnlicher Reiz, wie er sich in andrer Weise später in den phantastischen Spielen des Helldunkels, (z. B. bei Rembrandt) wiederholt, und der bei Dürer, in fast gänzlicher Abwesenheit des Helldunkels, nur um so stärker wirkt. Ja sogar im Ausdruck und in der Bildung des Gesichtes folgt Dürer häufig einer gewissen Manier, welche nicht als die Norm einer idealen Schönheit, nicht immer als getreues Anschliessen an die Formen des gewöhnlichen Lebens (nach Art seiner Vorgänger), sondern wiederum mehr nur als Hang zum Sonderbaren zu erklären ist. Wenn aber bei alledem die Mehrzahl seiner Werke einen würdigen Eindruck auf den Sinn und Geist des Beschauers ausübt, so ist dies eben ein Zeugniss von der eigenthümlichen Grösse seiner künstlerischen Anlagen*).

Die Betrachtung der einzelnen Werke des Meisters, zu der wir jetzt übergehen, wird das Gesagte in ein näheres Licht setzen; die chronologische Anordnung derselben wird einzelne interessante Andeutungen über seinen Entwickelungsgang an die Hand geben. Ich werde hiebei vorzüglich seine Gemälde (soviel mir deren wenigstens aus eigner Anschauung bekannt sind) in's Auge fassen, indem nur aus diesen die Art der Breite und Nachhaltigkeit seines künstlerischen Vermögens erkannt werden kann; aus der grossen Menge seiner Holzschnitte und Kupferstiche ist jedoch ebenfalls das Wich-

---

*) Schorn (zur Gesch. der Bildschnitzerei, Kunstbl. 1836, No. 4) sagt sehr schön von Dürer: „die charaktervolle Nachbildung gemeiner Wirklichkeit erhob er durch Adel der Gesinnung, und diese innere sittliche Haltung bei oft unschönen äusseren Formen trat bei ihm an die Stelle jener bewusstlos gläubigen Frömmigkeit, die unter den Kämpfen der Reformation nicht bestehen konnte. So behandelte er die religiösen Gegenstände mehr aus dem menschlichen Standpunkte mit wunderbarer Klarheit der Einsicht und des Gefühls, konnte sich aber nicht losreissen von Magerkeit der Zeichnung und eckiger Manier des Gewandwurfes."

tigste, mit besonderer Rücksicht auf vorhandene Jahrzahlen, auszuheben.

Albrecht Dürer war im Jahre 1471 zu Nürnberg geboren und starb daselbst im Jahre 1528. Sein Vater war ein Goldschmied; es fehlte wenig, dass er seinen Sohn nach Colmar zu Martin Schongauer in die Lehre gegeben hätte; dafür wurde derselbe nun Schüler des Michael Wohlgemuth und machte als Gesell seine Wanderschaft in den Jahren 1490—1494. Im letzteren Jahre liess er sich zu Nürnberg häuslich nieder. — Von eigentlichen Jugendarbeiten ist wenig Sicheres bekannt. Die Gemäldesammlung des Herrn Campe zu Nürnberg besitzt eine figurenreiche Kreuzigung Christi, welche mit Dürer's Zeichen versehen ist und, wenn die Echtheit anderweitig zu erweisen wäre, als eins der frühsten Gemälde des Künstlers gelten würde. Sie ist im Wesentlichen noch in der Manier der deutschen Meister, welche in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts blühten, gemacht und hat, wie man es so häufig sieht, wiederum jene übertrieben phantastischen Gestalten der Widersacher. Ich fand in dem Bilde jedoch nichts, was an Dürer's spätere Richtung oder auch nur an Wohlgemuth's Schule erinnerte: die Zeichnung bewegt sich in weichen Linien, die Malerei ist pastos aufgetragen. Ueberdiess glaubte ich in den Physiognomien der edleren Köpfe einen gewissen Typus zu erkennen, der mir schon in verschiedenen anderen Gemälden der Zeit begegnet ist, ohne dass ich einen namhaften Meister anzugeben wüsste *). Das Dürer'sche Monogramm ist, wie man mit Deutlichkeit erkennt, jedenfalls über ein älteres Zeichen gemalt. Wir müssen somit diess zweifelhafte Werk unberücksichtigt lassen. — Dagegen hat eine Federzeichnung vom Jahre 1489, zu-

1.

2.

---

*) In den Mittheilungen bei Heller (das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, II, 1. S. 222) wird einer Aehnlichkeit mit Israel von Mecheln erwähnt, die indess nur in einem mehr untergeordneten Grade Statt hat. — Ein Umriss nach diesem Gemälde ist in Aufsess' Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, 1832, S. 290, enthalten.

letzt im Besitz des Kunsthändlers Woodburn in London, die Vermuthung der Echtheit für sich. Sie enthält einige geharnischte Reiter, deren einer vom Pferde gestochen wird, und ist von meisterlicher Erfindung und Handhabung der Feder, nur in der Zeichnung noch mangelhaft.

3. Sodann befindet sich in der florentinischen Galerie der Uffizien der Portraitkopf eines alten Mannes in schwarzer Mütze, der Dürer's Vater vorstellen soll und ausser seinem Zeichen auf der Rückseite das Familienwappen und die Jahrzahl 1490 trägt*). Es ist ein trefflicher Kopf, lebenswahr und voll Charakter, doch eher der spätern Zeit Dürer's entsprechend.

4. Das älteste mir bekannte unzweifelhafte Gemälde Dürer's ist sein eignes Portrait vom Jahre 1498, welches sich in der florentinischen Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse (in den Uffizien) befindet**). Die Anordnung des Bildes ist bekannt. Man sieht den Künstler in halber Figur, vor einem Fenster stehend, die Hände auf einer Brüstung zusammengelegt. Er erscheint in eigenthümlicher Festkleidung; in zierlich gefaltetem, weit ausgeschnittenem Hemde, in weisser, mit schwarzen Streifen geschmückter Jacke, ähn-

---

*) Heller a. a. O. S. 162.

**) Diess Portrait Dürer's ist höchst wahrscheinlich dasselbe, welches sich in der Galerie des Königs Carl I. von England, dem es von der Stadt Nürnberg verehrt worden war, befand (Passavant, Kunstreise etc. S. 264). Ebendaselbst befand sich, als Gegenstück, das Portrait von Dürer's Vater, „auf ein sehr gesprungenes Brett gemalt." Sollte diess vielleicht das oben besprochene, ebenfalls in den Uffizien vorhandene Bild sein? Aus dem angezeichneten Grunde ist es möglich, dass man dasselbe verkleinert und dabei auch die Jahrzahl gefährdet haben kann. Ein anderes Bild von Dürer's Vaters, mit dem Datum 1497, findet sich in der Münchner Pinakothek. — Aus demselben Jahre besitzt die Augsburger Galerie die Halbfigur einer betenden Maria, welche Waagen (Deutschland II, S. 37 u. f.) für echt hält. Der Kopf ist nicht schön, aber von zart jungfräulichem Charakter und reinem Ausdruck der Andacht. Das Bildniss einer Tochter der Patricierfamilie Fürleger vom J. 1497, in der v. Speck-Sternburgschen Sammlung zu Lützschena bei Leipzig wird von Waagen für eines seiner schönsten Werke aus so früher Zeit gehalten.

licher Zipfelmütze und mit braunem Mantel über der linken Schulter; sein Haar fällt in sorgfältig gedrehten Ringellocken herab. Die Malerei hat hier, bei ziemlicher Schärfe der Zeichnung, noch etwas eigen Breites und Weichliches, besonders in den Lichtern (wie es in späterer Zeit kaum wieder vorkömmt), die Schatten der Carnation sind licht bronzeartig gehalten. Der Ausdruck des Gesichtes ist ehrlich und schlicht, doch nicht ohne ein gewisses naives Wohlgefallen an der eignen, allerdings herrlichen Persönlichkeit (das sich auch in den Briefen, die er 8 Jahre später an Pirckheimer schrieb, ziemlich unverholen ausspricht).

5. In demselben Jahre (1498) erschienen Dürer's Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, in denen wir vielleicht zugleich (wie es wenigstens bei anderen ähnlichen Werken der Fall ist) Beispiele seiner Thätigkeit aus den nächst vorangegangenen Jahren sehen dürfen. In diesen Compositionen zeigt sich der Künstler bereits in hoher und eigenthümlicher Vollendung, und gerade hier ist es jenes phantastische Element, welches, dem Gegenstande zufolge, die Grundlage des Ganzen bildet. Mit der eigenthümlichsten Poesie sind jene mystischen Aufgaben erfasst; in lebendiger körperlicher Gestalt tritt uns hier das Wunderbare und Ungeheuerliche entgegen. Es ist im Einzelnen eine Kraft der Darstellung und eine Grossartigkeit der Conception darin, die um so mehr überraschen, als die formlosen und überschwenglichen Anschauungen der Schrift den Künstler so leicht, wie es bei anderen Bearbeitern dieses Gegenstandes in der That häufig genug geschehen ist, hätten auf Abwege führen können. Wie gewaltig ist jenes zweite Blatt, wo der Alte mit den feuerflammenden Augen, der die sieben Sterne in der Rechten und ein zweischneidiges Schwert am Munde trägt, zwischen den sieben wundersamen Leuchtern thront, und Johannes anbetend vor ihm kniet! Wie mächtig sausen, auf dem vierten Blatt, jene vier Reiter mit Bogen, Schwert, Waage und den Waffen des Todes auf die Erde herab! Wie schmettern jene vier Engel des Euphrat, auf dem achten Blatt, mit ihren Schwertern die Mächtigen nnd Stolzen der Erde zu Boden,

und über ihnen die furchtbare Ritterschaft auf den feuerspeienden Löwenrossen! — Doch es würde zu weit führen, wollte ich in alle Einzelheiten dieser merkwürdigen Darstellungen näher eingehen. Ich wende mich wieder zu den Gemälden *).

Vom Jahre 1500 sind mir verchiedene Gemälde Dürer's bekannt. Das erste und bedeutendste ist sein eignes Portrait 6. in der Münchner Pinakothek, welches ihn gerade von vorn, die Hand an den Pelzbesatz des Kleides gelegt, darstellt. Es ist ein bedeutender Unterschied zwischen diesem und dem eben besprochenen Portrait zu Florenz, obgleich der Künstler hier nur zwei Jahre älter ist; ein Unterschied, der auf eine merkwürdige Krisis, welche in der Entwickelung seines Inneren vorgegangen sein muss, schliessen lässt. In jenem Bilde erscheint er noch als ein gutmüthiger, harmloser Jüngling; hier ist er plötzlich zum Manne gereift. Seine Züge sind voll und kräftig geworden, sie haben den Ausdruck eines durchgebildeten Charakters gewonnen, Stirn und Auge geben das Zeugniss eines ernsten, tiefdenkenden Geistes. So ist auch die eigenthümliche Technik, welche zu dem besonderen Gepräge in Dürer's späteren Werken so viel beiträgt, hier bereits vollständig vorhanden, vornehmlich jene dünnen Lasuren in den Schatten der Carnation, die dem in Rede stehenden Bilde sogar eine fast gläserne Durchsichtigkeit geben. Dabei ist jedoch die Modellirung vortrefflich, wenngleich noch etwas streng, und wenngleich bedeutende Restaurationen sichtbar werden. Die Haare, die in schönem Reichthum auf beide Schultern niederfallen, sind sehr fein gemalt; die Hand, welche über der Brust das Pelzwerk des Oberkleides fasst, ist noch steif in der Zeichnung und, was im Gegensatz zur Malerei des Gesichtes auffallend ist, stark impastirt. — Dass die Wiederholung dieses Bildes auf der

---

*) Das Bildniss des Oswald Krel in der Münchner Pinakothek ist uns nicht mehr im Gedächtniss. Es ist bezeichnet 1499 und hat einen rothen Teppich und eine Landschaft zum Hintergrunde.

Burg zu Nürnberg eine neuere Copie ist, unterliegt keinem Zweifel; ebenso ist die Geschichte bekannt, wie das Original von dort abhanden gekommen.

Ein zweites Gemälde aus demeslben Jahre ist das Portrait eines jungen Mannes in der Pinakothek, von einfachem, entschiedenem Ausdrucke und tüchtig gemacht. Es ist dasselbe Bild, welches fälschlich als Dürer's Bruder Johannes bezeichnet wird und aus dem Praun'schen Kabinette zu Nürnberg herstammt. — Ein drittes Gemälde, ebendaselbst, ist weniger bedeutend. Es ist ein Altarblatt und stellt den Leichnam Christi dar, der von den Seinigen betrauert wird. Es ist wohl geordnet, aber von sehr gewöhnlichem bürgerlichem Charakter und der Leichnam ungemein trocken gemalt. Nur die Gestalt der Maria ist auf diesem Bilde anziehend und von einer gewissen mütterlichen Würde. 7. 8.

Eine reiche und höchst bedeutende Composition der Kreuzigung, auf grauem Papier, weiss gehöht, jetzt im Besitze des Hrn. P. Vischer in Basel, trägt das Datum 1502. 9.

Vom Jahre 1503 befindet sich in der Galerie des Belvedere zu Wien eine Maria, welche das Kind säugt. Das Bild umfasst wenig mehr als die Köpfe beider Figuren; es ist leicht und sehr zierlich gemalt, im Ausdruck jedoch ebenfalls uninteressant Es ist nichts als das Portrait einer dicken Bürgersfrau. 10.

Ungleich interessanter ist der mit derselben Jahrzahl bezeichnete Kupferstich, welcher das Wappen mit dem Todtenkopfe darstellt. Die beiden Schildhalter: das lächelnde Weib mit den geflochtenen Zöpfen und der phantastischen Krone, der wilde Mann, der sie umfasst und sich zu ihr wendet, um sie, wie es scheint, zu küssen, sind von eignem, märchenhaftem Reize. — Ebenso gehört auch der Kupferstich, vom Jahre 1504, welcher Adam und Eva darstellt, zu Dürer's vorzüglichsten Arbeiten. 11. 12.

Dieselbe Jahrzahl trägt eine Reihe von Handzeichnungen, welche das Leiden Christi vorstellen und sich in der Sammlung des verst. Erzherzogs Carl von Oestreich (in lithographischen Nachbildungen herausgegeben) befinden. Sie ent- 13.

halten eine Fülle geistreicher Motive und sind von Dürer mannigfach zu späteren Werken benutzt und umgearbeitet worden. Die Darstellung der Kreuzabnahme. welche unter diesen Handzeichnungen vorkömmt, ist der Composition nach so grandios, so meisterhaft geordnet, wie derselbe Gegenstand nur von wenig Künstlern behandelt sein dürfte. Doch scheint auf diesem Blatt die Jahrzahl nicht ganz sicher und könnte, möglicher Weise, auch 1524 heissen.

§. 238. Im Jahre 1506 machte Dürer eine Reise nach dem oberen Italien und hielt sich vornehmlich längere Zeit zu Venedig auf. Von seinem Treiben in dieser Stadt geben uns die Briefe, die er an seinen Freund Wilibald Pirckheimer schrieb und die auf unsre Zeit gekommen sind, mannigfach interessante Kunde. Dort fertigte er für die deutsche Gesellschaft ein Gemälde, welches ihm grossen Ruhm brachte und mit dessen leuchtenden Farben er das Gerede seiner Neider „stille machte, die da sagten, er sei im Stechen gut, im Malen aber wisse er nicht mit Farben umzugehen.“ Nach der gewöhnlichen Annahme war dies ein Gemälde der Marter des heil. Bartholomäus, welches sich im Anfange des XVII. Jahrhunderts zu Prag in der reichen Galerie des Kaisers Rudolph II. befunden haben und gegenwärtig verschollen sein soll. Doch scheint diese Annahme nicht genügend begründet, und es wird vielmehr ein andres Dürer'sches Bild vom Jahre 1506, welches sich noch zu Prag, in dem Prämonstratenser-Stift Strahow befindet und eine Maria, von Engeln gekrönt und von dem Kaiser, dem Papst und vielen geistlichen und weltlichen Fürsten umgeben, darstellt, mit gutem Grund für das in Rede stehende Gemälde gehalten*). Leider ist das-

---

*) Obige Berichtigung der gewöhnlichen Angabe verdanke ich einer gütigen Mittheilung des Herrn Premierlieutenants Becker zu Münster, welcher mir s. Z. hierüber Folgendes schrieb:

„Hirt macht bereits, bei Gelegenheit einer Recension von Dürers „Leben, in den Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik, 1829, „S. 571, darauf aufmerksam, dass das in Rede stehende Gemälde zwar „für die Bartholomäus-Kirche in Venedig gemalt worden, jedoch keines-

selbe sehr beschädigt und stark übermalt; doch bleibt immer die glückliche und selbst grossartige Anordnung, welche zum Theil auf venetianischen Motiven zu beruhen scheint. Wie die Madonna vor einem Teppich thront, wie die zwei Engel über ihr die Krone halten, wie der lautenspielende Engel zu ihren Füssen angebracht ist, — diess und Andres erinnert deutlich an die Weise des Giovanni Bellini.

Als eine andre Probe seiner Kunstfertigkeit malte er in demselben Jahre, ohne Zweifel ebenfalls zu Venedig, ein Gemälde, welches Christus mit den Schriftgelehrten in halben Figuren darstellt und sich gegenwärtig im Pallast Barberini zu Rom befindet. Es ist, der eigenhändigen Beischrift zufolge, in fünf Tagen vollendet. Wenn dasselbe als Beispiel von Schnellmalerei Werth hat, so ist diess jedoch in Bezug auf das höhere Element der Kunst nicht der Fall. Christus ist ein derber, beschränkter Knabe ohne Begeisterung; auch die Andern sind sehr gewöhnliche Köpfe, zum Theil phan- 2.

„weges die Marter dieses Apostels, sondern eine Maria von Engeln gekrönt darstelle, wie bereits mehrere italienische „Kunstschriftsteller „angeben, Van Mander I, S. 59 (Ausg. v. J. 1764) spricht ebenfalls „von einer Madonna: *In den Jare* 1506 *eene Maria door twee Engelen met een rozenkrans gekrond wordende.* Hirt, a. a. O. glaubt das „fragliche Gemälde in der Wiener Galerie wiedergefunden zu haben. „Diese Annahme scheint jedoch auf einer Verwechselung zu beruhen; „ich vermuthe vielmehr, dass sich das Gemälde noch in Prag, und „zwar in dem Prämonstratenser-Stift Strahow befinde. Obgleich ich „das Gemälde selbst nicht gesehn, so habe ich doch vor Kurzem, durch „einen Freund, welcher nach meiner Angabe an Ort und Stelle Nachforschungen anstellte, folgende Nachricht erhalten: Die Tafel ist „etwa 6 bis 7 Fuss breit und 4 Fuss hoch. In der Mitte sitzt Maria „mit dem Kinde, von zwei Engeln gekrönt. Vor derselben Kaiser Max, „ein Papst und viele geistliche und weltliche Fürsten kniend, welche „von Maria, dem Kinde und einer Anzahl Engeln mit Rosenkränzen „gekrönt werden. Rechts im Hintergrunde Dürer und Pirckheimer „stehend. Der erstere hält ein Täfelchen mit der Inschrift: *Exegit „quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI.* (Monogramm.) Unten zu den Füssen der Maria ein Engel, welcher die „Laute spielt. — Im J. 1835 ist in Prag ein kleiner Stahlstich nach „diesem Gemälde erschienen, gez. von Frise, gest. von Battmann.“ (Anm. zur II. Aufl. Vergl. Waagen im D. Kstbl. 1854, S. 200 f.)

tastisch carikirt, und von schmutziger Farbe. Merkwürdig ist indess auch hier die theilweise Aufnahme venetianischer Einflüsse. Dahin gehört schon die Zusammenstellung mehrerer, durch ein psychologisches Interesse verbundener Halbfiguren, wofür man in der deutschen Kunst kaum ein gleichzeitiges Beispiel finden wird. (Aehnliches bei Quentin Matsys ist wenigstens nicht früher.) Sodann sind einzelne Partien fast venetianisch gemalt, sodass das ganze Bild zwischen zwei sehr verschiedene Darstellungsweisen getheilt erscheint. Später tritt dieser fremde Einfluss wieder sehr zurück.

3. Ein Bild vom Jahre 1507 befindet sich in der Galerie des Belvedere zu Wien. Es ist das Portrait eines jungen Mannes von röthlicher Gesichtsfarbe, ausserordentlich schön, lebenswahr und fein gemalt. Es steht Dürer's vorzüglichsten Portraitbildern würdig zur Seite und ist nur leider nicht so ganz erhalten, wie man es bei einem so trefflichen Werke wünschen muss. — 4. In demselben Jahre malte Dürer die beinahe lebensgrossen Gestalten von Adam und Eva, die Kaiser Rudolph II. vom Nürnberger Rath erhielt, und die später nach Spanien in den Pallast Büenretiro, endlich ins Museum von Madrid gelangt sind. Adam hält in der Rechten einen Zweig mit dem Apfel, den Kopf bedenklich nach der Seite der Eva wendend; seine Linke ist nach unten ausgestreckt. Eva gleichfalls stehend empfängt den Apfel von der Schlange, nach der ihr Blick fragend gerichtet ist. Ihr Kopf ist sehr fein für Dürer, die Zeichnung durchaus gut und geistreich in den Umrissen. Der Ton ihrer zarten Carnation ist röthlich in den Mitteltinten, weisslich im Licht, graubräunlich in den Schatten. Auch die Carnation des Adam ist ähnlich behandelt, nur wärmer im Ton. Der Grund ist dunkel schwarzbraun. Auf der Tafel mit Eva befindet sich die Inschrift: Albert Dürer Alman faciebat post Virginis partum 1507, und das Monogramm des Meisters. Bekanntlich finden sich in der Galerie zu Mainz die Copien, welche die Franzosen aus Nürnbergs Rathhaus entführten und nachmals mit andern Bildern jener Stadt überliessen. Auch die Galerie

der Uffizien zu Florenz hat gleichfalls Copien dieser Gemälde, die indessen bei ihrem hohen und dunkeln Standort schwer zu beurtheilen sind*).

Mit diesen Werken beginnt die Blüthenperiode des Meisters, in welcher eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Arbeiten in kurzem Zeitraume aufeinander folgte. Unter diesen ist zuerst ein Gemälde vom Jahre 1508 in der Wiener Galerie des Belvedere zu erwähnen, welches von Dürer für den Herzog Friedrich von Sachsen gemalt wurde und später die Galerie des Kaisers Rudolph II. schmückte. Es stellt die Marter der zehntausend Heiligen dar. In der Mitte des Bildes stehen Dürer und sein Freund Pirckheimer, in Betrachtung des Vorganges, beide in schwarzen Kleidern. Dürer hat den Mantel nach italienischer Art über die Schulter geschlagen und steht in derber Stellung da. Er faltet die Hände und hält ein Fähnlein, darauf die Worte stehen: *Iste faciebat anno domini* 1508 *Albertus Dürer Alemanus*. Umher ist eine Menge einzelner Gruppen, welche die Ausübung der verschiedensten Martern zeigen; doch fehlt es an einem rechten Totalüberblick. Trefflich schienen mir besonders die Scenen im Hintergrunde, wo die nackten Christen den Felsen hinaufgeführt und von oben herabgestürzt werden. Das Ganze ist sehr fein und miniaturartig, in schönen leuchtenden Farben, vornehmlich mit ausserordentlicher Sauberkeit in den Nebendingen, gemalt. Im Einzelnen ist ebenfalls auch in der Zeichnung viel Gutes, die Auffassung jedoch ist ohne eigentliche Würde und Kraft und auch ohne Individualisirung. Nur hie und da ist der Schmerz glücklich ausgedrückt, z. B.

5.

---

*) So Passavant (wörtlich) über obiges Werk. (D. Kstbl. 1853, S. 232.)

Ein altes Epigramm sagt von diesen Figuren:

Angelus hos cernens miratus dixit: ab horto
Non ita formosos vos ego depuleram

Zu deutsch:

Als sie der Engel erblickt, ausrief er verwundert: Von Eden,
Hätt' ich so schön Euch gesehen, wäret ihr nimmer verbannt!

Heller a. a. O. S. 189.

in dem vorletzten der Nackten, die den Berg emporgeführt werden, und der mit einer tiefen Kopfwunde todtmatt schwankt. Den Hintergrund bildet eine trefflich phantastische Fels- und Baumlandschaft. (In der Schleissheimer Galerie sah ich eine Wiederholung dieses Bildes, ohne Zweifel eine alte Copie.) —

Im folgenden Jahre malte Dürer die berühmte Himmelfahrt der Maria für Jacob Heller in Frankfurt a. M., ein Bild, das er mit dem ausdauerndsten Fleisse, das Mittelstück ohne alle Gesellen-Hülfe, ausführte und darauf er ebenfalls im Mittelgrunde sich selbst, auf eine Tafel mit Namen und Jahrzahl gestützt, abbildete. Es ist eine grosse Menge alter Zeugnisse über die Vortrefflichkeit dieses Werkes vorhanden. Im Anfange des XVII. Jahrhunderts kam dasselbe nach München und ging dort im Brande des Schlosses unter. —
6. Eine alte Copie im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. giebt wenigstens die Composition wieder. Oben sieht man Maria in der Glorie, von der Dreieinigkeit gekrönt, unten die das Grab umstehenden Apostel; im zweiten Grunde Dürer selbst, eine Tafel mit der Jahrzahl 1509 und seinem Namen haltend. Der obere Theil hat ganz die ernste Grossartigkeit des Meisters, der untere lässt auf ein Urbild voll Bedeutung und Charakter schliessen. Die Flügelbilder, ebenda, scheinen die echten und ursprünglichen zu sein, sind aber schon in der Composition von untergeordnetem Werthe und ermangeln in der Ausführung der Energie des Meisters, sodass sie doch nur als Schülerarbeit gelten können. Sie stellen die Enthauptung des Apostels Jacobus und das Martyrium der heil. Katharina dar, letztere eine noble und anmuthige Gestalt.

In der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet sich eine Anbetung der Könige mit Dürer's Monogramm und der Jahrzahl 1509 versehen. Auch diess Bild ist mit grosser Sauberkeit beendet und wiederum in jenen leuchtenden lasurartigen Farben, mit zierlich pastösen Lichtern, gemalt. Es ist nicht ohne Naturwahrheit, in der Auffassung jedoch ziem-

nüchtern und zeigt nur in einzelnen Köpfen jenen phantastischen Zug*).

Als Beispiele von Dürer's künstlerischer Wirksamkeit im Jahre 1510 mögen zunächst ein Paar treffliche Holzschnitte genannt werden: jenes schöne Blatt, welches einen Büssenden darstellt, der vor einem Altare kniend, sich mit der Geissel auf den entblössten Rücken schlägt; sodann das Blatt, wo der Tod einen gerüsteten Kriegsmann erfasst. 8.

Im Jahre 1511 gab Dürer drei grosse Reihenfolgen in Holz geschnittener Blätter heraus, welche zum Theil, wie die Jahresbezeichnung einzelner unter ihnen erweist, in den beiden vorangegangenen Jahren entstanden sind: die grosse und die kleine Passion Christi und das Leben der Maria. Diese Werke gehören zu dem Vorzüglichsten, was von Dürer's künstlerischen Arbeiten auf unsre Zeit gekommen ist; in ihnen treten fast mehr denn irgendwo die Andeutungen eines lebendigen Gefühles für Schönheit, Adel und einfache Würde hervor, und die Elemente phantastischer und gemein bürgerlicher Auffassung nehmen eine mehr untergeordnete Stelle ein. Betrachten wir nur einzelne Blätter dieser reichen Folgen mit flüchtigem Blicke.

Grosse Passion. Das Titelbild stellt den leidenden Christus dar, der nackt, mit der Dornenkrone, auf einem 9.

*) Mir ist nichts Authentisches über die Geschichte dieses Bildes bekannt. Hirt sagt in seinen Kunstbemerkungen etc., S. 24, es sei dasselbe Gemälde, welches Dürer für Friedrich den Weisen gefertigt habe. Nach andren Berichten (vgl. Heller, a. a. O., S 153) kam letzteres von dem Orte seiner Bestimmung in Wittenberg nach Prag, in die Galerie des Kaisers Rudolph II., und nachmals nach Wien, wo es sich jedoch gegenwärtig nicht mehr befinden soll. Zugleich soll dasselbe die Jahrzahl 1504 geführt haben. (Waagen nimmt dies für ausgemacht an.) Die Zahl auf dem in Florenz befindlichen Bilde konnte indess, wenn es wirklich dasselbe ist, leicht irrthümlicher Weise so gelesen werden, da die Form der 9 sich hier einer 4 in Etwas annähert und selbst als 3 und 5 genommen werden könnte; es ist beinah dieselbe, wie die 9 in der Jahresbezeichnung der Kreuztragung, unter den Blättern der kleinen, in Holz geschnittenen Passion geschrieben ist.

Steine sitzt und dem einer der Kriegsknechte das Rohr überreicht. Die Gestalt Christi ist voll höchsten Adels und von schöner Fülle; der Krieger, im Costüm des Mittelalters, höhnend und eifernd, ebenfalls in trefflicher Entfaltung schöner Formen. Christus ringt die Hände und wendet das majestätische Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer; denn als Titelbild hat hier die Darstellung symbolische Beziehung: es ist nicht jener geschichtliche Moment der Verhöhnung, sondern die fortdauernde Schmach, die dem Erlöser von dem Sünder widerfährt, — daher auch bereits die Wundenmale auf Händen und Füssen angedeutet sind. — Die Kreuztragung. Ein figurenreiches, dichtgedrängtes Bild, und doch die vollkommenste Uebersichtlichkeit des Inhalts, die klarste Entwickelung der Handlung: In der Mitte der Erlöser, unter der Last des Kreuzes ins Knie gestürzt; zur Rechten der Scherge (in prahlerischer Entwickelung eines kraftvollen Körperbaues), der ihn am Strick emporreisst; zur Linken Veronika, kniend, das Schweisstuch in den Händen, zu der sich Christus mit liebevollem Blick umwendet. Hinter ihm ein anderer Scherge, der ihn mit wilder Hast zwischen Steine und Disteln niederstösst, und Simon von Cyrene, ein freundlicher Greis, der Christo die Last des Kreuzes zu entnehmen im Begriff ist. Weiter zurück auf der einen Seite der Hauptmann und Soldaten, auf der andern Maria und die Freunde Jesu, hinter denen, im Stadtthore, die Schächer geführt werden. Die Composition hat eine nicht ganz zu verkennende Aehnlichkeit mit Rafaels Kreuztragung (Spasimo di Sicilia), und wenn man in diesem Werke allerdings den gereifteren Meister erkennt, so fallen doch auch einzelne Punkte des Vergleiches zu Gunsten des älteren deutschen Werkes aus. Die Gestalt Christi namentlich stellt sich in letzterem ungleich bedeutsamer, würdevoller und als der eigentliche Mittelpunkt der Handlung dar. — Christi Höllenfahrt zeigt zwar wiederum die abenteuerlichste Phantasie in den Figuren der Teufel; zugleich jedoch in der Gestalt des Erlösers die schönste Majestät und auch in den nackten Gestalten der Erlösten eine treffliche Zeichnung. —

Der Leichnam Christi, der nach der Abnahme vom Kreuz von den Seinigen betrauert wird, ist eine Composition, die unbedingt den durchdachtesten Compositionen der grossen italienischen Meister an die Seite zu stellen ist. Sie ordnet sich in grösster Einfachheit zur vollendetsten Gruppe, und wie mittelmässig auch der Holzschneider, der diese Platte gefertigt, erscheint, so ist doch der verschiedenartigste Ausdruck der einzelnen Gestalten, eine höchst eigenthümliche Anmuth in Linien und Bewegungen nicht zu verkennen. Vor solchen Werken begreift man es sehr deutlich, wesshalb die späteren Italiener einen so hohen Werth auf Dürer's Compositionen legten und wie erspriesslich sie eine Uebersetzung derselben ins Italienische finden mussten.

Kleine Passion. Zu den schönsten Compositionen dieser 10. Reihe gehören: der Abschied Christi von der Mutter, ausgezeichnet durch schöne feierliche Gewandung. — Die Fusswaschung: treffliche einfache Anordnung der zahlreichen Figuren im kleinen Raume; die Hauptgruppe im Vordergrunde sehr schön und voll Gefühl. — Christi Gebet am Oelberge: ungemein einfach, aber voll der allerhöchsten Würde, Schönheit und voll des tiefsten, innigsten Gefühles. — Christus, wie er nach seiner Auferstehung der Mutter in ihrem Gemache, und wie er der Magdalena als Gärtner erscheint, sind beides, besonders das letztere, Compositionen von eigenthümlicher Anmuth und schlichter Schönheit.

Das Leben der Maria. Bewegten sich die ebengenannten 11. Werke in einer grossartigeren, tragischen Würde, so tritt bei diesem mehr das Element der Anmuth und Gemüthlichkeit hervor. Hier werden wir in die zarteren häuslichen und gesellschaftlichen Verhältnisse des Lebens eingeführt, und in ihnen zeigt sich der Meister in einer Liebenswürdigkeit, die in der That wenig ihres Gleichen hat. Es scheint fast überflüssig ins Einzelne dieses Werkes einzugehen, da die Blätter so allgemein bekannt sind, doch möge auch hier an einige Compositionen von vorzüglicher Schönheit flüchtig erinnert werden. — Die goldne Pforte: Joachim und Anna, die sich nach der traurigen Trennung, mit der Aussicht auf eine

freudenreiche Zukunft, in den Armen halten; Joachim, ein milder hoher Greis, Anna, voll der holdseligsten Weiblichkeit und Hingebung. Im Hintergrunde der Schaffner und andre Diener Joachims, die zur Bewillkommnung des Herrn herbei gekommen sind, im Gespräch über den Vorfall. — Die Geburt der Maria, eine Darstellung voll anziehendster Naivetät. Eine Nürnberger Wochenstube mit zahlreicher Versammlung von Frauen und Mägden, die einen interessanten Vergleich mit Ghirlandajo's und Andrer Darstellung desselben Gegenstandes im florentinischen Leben abgiebt. — Die Beschneidung. Die Composition dieses Gegenstandes, die häufig so unangenehm wird und sich selbst bei bedeutenden Meistern der Abgeschmacktheit annähert, ist hier zur gemüthvollsten Darstellung einer eigenthümlich durchgebildeten nationalen Sitte geworden. So figurenreich das Bild ist, so ist doch nichts überflüssig; ein Jeder ist auf besondere und nothwendige Weise bei der Handlung interessirt und das Ganze ordnet sich ohne Zwang in mehrere einfach verständliche Gruppen. — Die Flucht nach Aegypten. Hier ist, im Gegensatz gegen die ebengenannte Composition, der Raum mit wenigen Figuren in geschickter Weise gefüllt; die Anmuth eines dichtverwachsenen, früchtereichen Waldes, durch welchen die heilige Familie hinzieht, erhöht auf eigenthümliche Weise den Liebreiz des anziehenden Gegenstandes. — Der Aufenthalt der heil. Familie in Aegypten. Ein Hofraum, die Wohnung in die Ruinen eines alterthümlichen Pallastes hineingebaut. Maria mit der Spindel an der Wiege sitzend, schöne anbetende Engel zu ihren Seiten; Joseph mit Zimmerwerk beschäftigt, und eine Menge kleiner Kinderengel, die ihm in lustigem Spiele bei der Arbeit helfen. Ein Bild anmuthigster Ruhe und ungetrübter Heiterkeit. — Der Tod der Maria. Vollendet schöne Anordnung und einfache Sonderung der Hauptgruppen, edle Formen, die Andeutung innigsten Gefühles bei der feierlichen Ausübung geheiligter Gebräuche geben auch dieser Composition eine der höchsten Stellen unter Dürer's sämmtlichen Arbeiten. Sie ist mehrfach von Nachfolgern des Meisters in Farben ausgeführt

worden; in verschiedenen Galerien finden sich Bilder der Art, welche Dürer's Namen führen.

Ebenfalls mit der Zahl 1511 sind noch einige andere 12. Holzschnitte Dürer's bezeichnet, namentlich die bekannte grandiose Composition der heiligen Dreifaltigkeit, mehrere heilige Familien u. s. w.

Zwischen den Jahren 1507 und 1513 ist ferner die 13. grosse Reihenfolge der kleinen Kupferstiche angefertigt, welche eine dritte Darstellung der Passion Christi enthalten. Der grösste Theil derselben fällt in das Jahr 1512. Auch unter diesen ist Vieles vom vorzüglichsten Werthe vorhanden und dasselbe um so interessanter, als sich hier überall die eigenhändige zarte Durchführung des Meisters zeigt. Um nicht zu ermüden, unterlasse ich es, hier auf Einzelheiten einzugehen.

§. 239. In diese, schon so reiche Zeit (1511) fällt wie- 1. derum eins von Dürer's bedeutendsten Gemälden, die Darstellung der Dreifaltigkeit inmitten der Heiligen und Seligen. Er malte dieselbe für eine Kirche Nürnberg's, von wo sie, wie so manches andre von seinen Werken, später nach Prag ging; gegenwärtig befindet sich das Bild im Belvedere zu Wien. Oben, in der Mitte des Bildes, erblickt man Gott-Vater, welcher den Erlöser in den Armen hält, und die Taube des heil. Geistes; Engel breiten den Priestermantel Gottes aus, daneben schweben andre mit den Marterinstrumenten Christi. Zur Linken, etwas tiefer, ist ein Chor weiblicher Heiligen, Maria an ihrer Spitze, zur Rechten männliche Heilige mit dem Täufer Johannes. Unter diesen breitet sich über das ganze Bild hin eine Schaar von Seligen aus allen Ständen und Geschlechtern, alle kniend. Zu unterst sieht man eine Landschaft und in einer Ecke des Bildes den Künstler selbst, vornehm in prächtigem Pelzmantel gekleidet, der eine Tafel zu seinen Füssen hält mit den Worten: Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511. Auch in diesem Gemälde ist die Ausführung meisterhaft und in wunderbarster Feinheit, aber immer lasurartig behandelt. Der Faltenwurf ist meist grossartig, die

Gestalten der Dreieinigkeit sind würdig und nicht unschön. Sonst fehlt jedoch auch in diesem Bilde fast überall die höhere Auffassung und nur wenig Köpfe der andren Figuren, wie z. B. der des David, sind schön zu nennen. Der Mehrzahl nach zeigt sich hier wiederum eine phantastische und bis an die Caricatur gränzende Auffassung des gemeinen Lebens, selbst in den Gestalten der Heiligen. Man sieht es deutlich, dass das Streben Dürer's, wo er mit Bewusstsein und Absicht in die Durchführung des Einzelnen einging, zu dieser Zeit nicht dahin gerichtet war, die irdische Form des Menschen von ihren Mängeln und Zufälligkeiten zu reinigen, sondern dass er vielmehr der Individualität in ihrer Befangenheit einen gültigen Werth zuerkannte; dass er sie nur durch ein Wunder (denn was ist sein phantasmagorisches Farbenspiel und dgl. anders?) zu erheben vermochte, statt ihr durch innere Bedeutsamkeit der Form eine höhere Weihe zu geben. — Uebrigens ist es mit Gewissheit anzunehmen, dass er selbst auf diejenigen Bilder, auf denen er sein eignes Portrait angebracht, einen vorzüglichen Werth legte.

2. Aus dem folgenden Jahre (1512) besitzt die Galerie des Belvedere ebenfalls ein Gemälde: Maria, das nackte Kind haltend. Maria trägt einen Schleier über dem Haupte und ein blaues Gewand. Auch hier zwar ist ihr Gesicht in den gewöhnlichen Formen Dürer's, aber zugleich von zart jungfräulichem Charakter; das Kind ist schön, besonders das Gesicht ausgezeichnet. Das Bild ist ausserordentlich sauber gemalt, leider mit graulichen Schattentönen im Nackten.

Hier mag die Betrachtung einer Reihe von Dürer'schen Gemälden eingeschaltet werden, über deren Zeit keine sicheren Daten vorhanden sind und die, der Mehrzahl nach, er mittlern Periode des Künstlers angehören dürften.

3. Maria, Anna und das schlafende Kind, ehemals in der Schleissheimer Galerie, hing ungünstig; die Auffassung ohne sonderliche Tiefe, die Ausführung, wie es schien, tüchtig.

4. Mater dolorosa, in der Münchner Pinakothek. Stehend, mit gefaltenen Händen; schön, einfach und würdig.

Eine schöne kleine Geburt Christi, zu Burleighhouse in England. 5.

Eccehomo, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Halbe Figur, die Hände vor der Brust ringend; sehr weich, und durchgeführt modellirt, die Haare höchst fein gemalt. Die Formen des Körpers und des Kopfes jedoch ohne höheren Adel. 6.

Altarblatt mit (jetzt getrennten) Flügeln in der Münchner Pinakothek, von der Baumgärtner'schen Familie in die Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet, von Churfürst Maximilian I. im Anfange des XVII. Jahrhunderts für München erworben. Das Mittelbild stellt die Geburt Christi dar: das Kind in der Mitte, von fünf Engelchen umgeben, Maria und Joseph zu den Seiten kniend; auch hier das Ganze tüchtig, aber wiederum ohne ein tieferes, edleres Gefühl. — Die Flügelbilder enthalten die Portraits der beiden Donatoren unter den Gestalten der Heiligen Georg und Eustachius, geharnischte Ritter im Eisenpanzer und rothen Wappenzeug. Der eine von diesen ist eine höchst interessante Gestalt, etwas phantastisch, schön in der Stellung. Sein Gesicht hat viel Charakter, es ist durchgearbeitet, entschieden und resignirt. Die hagere Gestalt des Mannes, neben dem sein Pferd steht, erinnert an den Ritter auf dem Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel", daraus auch die Schlucht und die Burg im Hintergrunde wiederholt sind. Der auf dem andern Flügelbilde ist ein dickerer, minder poetischer Herr. Die Malerei in beiden ist ungemein leicht*). 7.

Der vom Kreuz abgenommene Leichnam Christi, von den Seinen betrauert, in der Moritzkapelle zu Nürnberg (nach 1515?). Ursprünglich von der Holzschuher'schen Familie in die Kirche St. Sebald in Nürnberg gestiftet, kam das Bild von da in Besitz der Peller'schen Familie und später in die Boisserée'sche Galerie. Eine figurenreiche 8.

---

*) Nach Waagen (Handb. d. Gesch. d. M. Th. I, S. 203) wäre das Bild bereits 1498 oder 1499 gemalt und somit das älteste von grösserem Umfang.

Composition, schön geordnet, namentlich der Leichnam, der zwar steif, doch (mit Ausnahme des widerwärtigen Kopfes) in edlen Formen gezeichnet ist. Auch hier ist jene eigenthümlich leuchtende Farbengebung vorherrschend, nur das Nackte vielfach übermalt. Der Ausdruck der Köpfe übrigens wiederum ohne sonderliche Tiefe. Im Hintergrunde eine reiche Gebirgslandschaft. — Eine Wiederholung des Bildes, die sich an der ursprünglichen Stelle desselben in St. Sebald befindet, ist ohne Zweifel eine alte, aber nicht werthlose Copie; in der Farbengebung, besonders im Leichnam Christi ist sie jedoch bedeutend trockener.

9. Die Brustbilder Kaiser Karl's des Gr. und des Kaisers Sigismund, in der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg. Zwei gewaltige, hochwürdige Gestalten, in Dürer's kräftiger Zeichnung und leichter Malerei. Sie haben leider ungemein gelitten und sind sehr übermalt

10. Hercules, welcher auf die Harpyen schiesst, ebendaselbst. Eine schöne, tüchtig und kräftig gezeichnete Figur. Leider nur mit Leimfarben gemalt, und sehr verdorben und übermalt. (Soll nach Waagen das Datum 1500 tragen).

11. Portrait eines Gelehrten in der Münchner Pinakothek. Mit Leimfarben gemalt, tüchtig.

Interessanter als der grösste Theil der ebenerwähnten Gemälde sind verschiedene, in Kupfer gestochene Blätter, auf welche uns der weitere Weg unsrer geschichtlichen Uebersicht führt.

12. Mit der Jahrzahl 1513 ist der berühmte Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ bezeichnet. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich dies Blatt für die bedeutendste Produktion erkläre, welche die gesammte phantastische Richtung der deutschen Kunst hervorgebracht hat. Die Phantasie bildet hier, und zunächst ohne alle weitere Beziehung und Symbolik, die eigentliche Grundlage des wundersamen Gedichtes, aber sie ist zugleich überwunden und einer höheren Kraft, der Kraft des männlichen Willens, unterworfen und somit in ihrer wahren Bedeutung dargestellt. — Wir sehen einen Ritter, der einsam durch ein finsteres Thal hinreitet.

Da steigen zwei Dämonen vor ihm auf, die furchtbarsten, welche die menschliche Brust beherbergt, die Verkörperung derjenigen Gedanken, die auch der Entschlossenste nicht ohne Erbleichen ins Auge zu fassen vermag; die Grauengestalt des Todes auf dem hinkenden Rösslein und das sinnverwirrende Scheusal des Teufels. Der Ritter aber, kampfgerüstet gegen jeden, mit dem zu kämpfen ist, ein Gesicht, in welches die Zeit ihre Furchen eingegraben und welches durch Sorge und Entsagung den Ausdruck innerlicher, unerschütterlicher Festigkeit gewonnen hat, blickt streng vor sich auf den Pfad, den er gehen will, und lässt die Gestalten wahnsinniger Träume wieder in ihr ohnmächtiges Reich versinken. Es ist nicht unwahrscheinlich (das S neben der Jahrzahl des Bildes scheint namentlich dafür zu sprechen), dass Dürer in dem Ritter ein Portrait Franz von Sickingen's dargestellt hat; aber dieser Umstand nimmt der allgemeinen Bedeutung der Composition nichts. Nur ist es in diesem Bezuge jedenfalls ein Ehrenbild für diesen mannhaften Ritter und nicht, wie man angiebt, eine Allegorie auf die ihm vorgeworfene hartnäckige Bosheit. Von andern wird er insgemein als der „christliche" Ritter bezeichnet; aber auch diese Angabe passt nicht, da nichts vorhanden ist, was einen speciellen Bezug auf christliche Religionsübung andeutete. Die höchst meisterhafte Ausführung des Blattes ist übrigens bekannt.

Im Jahre 1514 verfertigte Dürer ebenfalls mehrere vorzügliche Kupferstiche. Zunächst möge unter diesen die Melancholie genannt werden, eine Darstellung rein allegorischen Inhalts, somit an sich nüchterner als die vorige, gleichwohl auch diese mit einer Phantasie erfasst, welche dem unerspriesslichen Gegenstande wiederum einen eigenthümlichen Reiz giebt. Das masslose Grübeln und Brüten über unverstandenen Gedanken kann nicht charakteristischer ausgedrückt werden, als in dieser mächtigen weiblichen Figur, welche im Vorgrunde sitzt; und das mannigfache Geräth, welches sie um sich her gebreitet hat, dient nur dazu, diesen Eindruck eines seltsam verworrenen Strebens zu erhöhen. 13.

14. Ganz der Gegensatz des ebengenannten Blattes ist der gleichzeitige Kupferstich, welcher den heil. Hieronymus in seiner Studierstube darstellt. Hier sehen wir ebenfalls eine menschliche Gestalt, die in tiefe Gedanken versunken ist, und ein Zimmer voll des mannigfachsten Apparates; auch hier ist das Ganze mit sinnigster Phantasie angeordnet, zugleich aber ist darüber eine Heiterkeit und Anmuth ausgegossen, welche alle Träume, alle wesenlosen Gestalten der Einbildungskraft fern hält, und uns das wirkliche Leben einfacher Häuslichkeit in seiner liebenswürdigsten Gestalt zeigt. Gerhard Dow, der gemüthvollste unter den holländischen Genremalern, hat nichts so Anziehendes und Inniges geschaffen, wie dies Blatt, welches auch in den geringfügigsten Nebendingen den Stempel eines edlen, liebevollen Geistes trägt.

15. Von 1514 ab, bis in die zwanziger Jahre, erschienen verschiedene Kupferstiche von Madonnen und Aposteln, welche im Einzelnen wiederum Beispiele einer würdigen und edlen Gesammtauffassung enthalten.

16. Mit der Jahrzahl 1515 ist Dürer's grösstes Holzschnittwerk bezeichnet; die Ehren-Pforte des Kaisers Maximilian, ein seltsam weitschichtiges Werk mit einer unendlichen Fülle historischer Darstellungen, Portraitfiguren und bunten Ornamentes. An eine eigentliche, kunstgemässe Totalwirkung, ist bei demselben freilich nicht zu denken, und um so weniger, als auch die Architektur, die das Ganze zusammenhält und in gewisse Hauptheile sondert, durch die bildlichen Darstellungen ungemein beschränkt worden ist; gleichwohl fehlt es dem Ganzen nicht an einem zweckmässigen Verhältniss. Die Architektur ist in barock phantastischen Formen gehalten, dieselben sind jedoch in einer eigenthümlich geistreichen Weise zusammengesetzt; vornehmlich gilt dies von den Haupt-Säulenpaaren, deren merkwürdige Composition mit vollkommener Consequenz darauf berechnet ist, dass sie nicht dem Druck eines durchlaufenden Gebälkes zu begegnen haben, sondern im Wesentlichen nur isolirte Mauernischen mit Statuen tragen. Die Ornamente sind im

Einzelnen ungemein geschmackvoll und mit lebendigem Gefühl gezeichnet. Die grossen Reihen der Bildnisse, welche die Vorgänger und Vorfahren des Kaisers, von Julius Cäsar und dem Merovinger Chlodwig an, und seine gesammte Verwandtschaft darstellen, sind durch die ausserordentliche Mannichfaltigkeit charakteristischer Köpfe merkwürdig, welche der Künstler, der natürlich nicht nach vorhandenen Bildnissen arbeiten konnte, hiefür erfunden hat. Die historischen Darstellungen enthalten die Glanzmomente aus dem Leben des Kaisers; in ihnen tritt jedoch mehr der kaiserliche Historiograph, welcher dieselben angeordnet hat, als der Künstler, dem die Ausführung übertragen wurde, hervor; eigentlich künstlerische Momente sind unter diesen Darstellungen ziemlich selten, doch kommen auch deren im Einzelnen, vornehmlich wo die Handlung aus wenigen Figuren besteht, recht anziehende vor. Immerhin ist das Ganze ein Werk, welches die ungemeine Beweglichkeit, deren der Geist unsres Meisters fähig war, in glänzender Weise darlegt.

Im Jahre 1515 fertigte Dürer ausserdem die berühmten Randzeichnungen des Gebetbuches für Kaiser Maximilian, welches sich gegenwärtig in der Hof-Bibliothek von München befindet*). In diesen, höchst geistreich ausgeführten Federzeichnungen waltet die Phantasie des Künstlers in vollkommener Freiheit, bald ernst und voll hoher Würde, bald anmuthig spielend, bald in humoristischen Scherzen mannichfacher Art. Hier kommt es im Ganzen nicht sowohl auf einen gegebenen Gegenstand von besonderer Tiefe des Inhalts an, als vielmehr nur auf geschmackvolle Ausfüllung eines gegebenen Raumes; und wenn der Künstler auch nicht immer die Bedeutsamkeit des Textes, den er mit seinen Arabesken verzierte, im Auge behalten mag, so ist das Spiel seiner Phantasie doch nirgend ins Bizarre und Uebertriebene, der Scherz nie in Gemeinheit verfallen (wie

17.

---

*) Lith. von Strixner, 1808: „Albrecht Dürer's christlich-mythologische Handzeichnungen."

es sonst wohl bei Randzeichnungen der Art vorkommt), so macht das Ganze überall einen so erfreulichen Eindruck auf das Auge des Beschauers, dass die Kritik gern verstummt.

18. Hier erwähnen wir am besten eine herrliche, in Aquarellfarben ausgeführte Federzeichnung im Besitze des Hrn. P. Fischer in Basel, welche aus der reifsten Epoche Dürer's herrühren mag. Unter einem Renaissancegebäude, mit reicher Aussicht, ist Maria mit dem Kinde, von vielen Engeln umgeben, dargestellt.

19. Die Jahrzahl 1516 führen zwei Dürer'sche Bilder in der Galerie der Uffizien zu Florenz, welche die Köpfe der Apostel Philippus und Jacobus darstellen. Sie wurden von dem Kaiser Ferdinand III. (in der Mitte des XVII. Jahrhunderts) an den Herzog von Toscana geschenkt. Beide sind mit Leimfarben gemalt, kräftig modellirt und von be-
20. deutendem, energischem Charakter. — Aus demselben Jahre ist das Portrait von Dürer's Lehrmeister Wohlgemuth in der Münchner Pinakothek, ein seltsam scharfes, knochiges, strenges Gesicht

21. Vom Jahre 1517 ist die phantastische, aus vier Holzschnitten bestehende Composition der Säule, auf der ein
22. Satyr sitzt. — Für das Jahr 1518 möge zunächst der höchst reizvolle Holzschnitt angeführt werden, welcher die Maria als Himmelskönigin, von grossen und kleinen Engeln umgeben, darstellt.

23. Das lebensgrosse Gemälde einer nackten Lucretia vom Jahre 1518, (nach Waagen v. 1507) in der Münchner Pinakothek, ist ohne Geist und nichts als eine nüchterne Akt-
24. figur. — In dasselbe Jahr fällt jenes merkwürdige Gemälde der gräflich Fries'schen Galerie zu Wien, welches den Tod der Maria darstellt und in dem Kopf der Maria das Portrait der Maria von Burgund, ersten Gemahlin des Kaisers Maximilian, in den umgebenden Figuren die Portraits des Kaisers, des Sohnes und einer bedeutenden Anzahl berühmter Zeitgenossen enthält. Das Gemälde wird in Bezug auf Kraft der Farbe und Schönheit der Zeichnung sehr gerühmt*).

*) Vgl. Heller a. a. O. S. 261.

Ich kann über dasselbe nicht aus eigner Anschauung berichten.

Im Jahre 1519 fertigte Dürer ein Portrait des Kaisers Maximilian, Brustbild, einen Granatapfel (das Symbol des Kaisers) in der linken Hand. Es befindet sich in der Galerie des Belvedere zu Wien, hat jedoch nichts sonderlich Ausgezeichnetes. 25.

In diese Zeit möchte auch wohl die Ausführung der Wandmalereien im grossen Saale des Rathhauses zu Nürnberg zu setzen sein, die den von 12 Pferden gezogenen und von zahlreichen allegorischen Frauengestalten umgebenen, reichgeschmückten Triumphwagen Kaiser Maximilians, ferner die den Beschreibungen eines Werkes von Apelles entlehnte allegorische Darstellung der „Verleumdung", endlich ein Paar sehr lebensvolle Gruppen von Stadtmusikanten enthalten. Mannichfach restaurirt und im Jahr 1620 übermalt, sind sie doch höchst charakteristisch, und als einzige Leistung Dürers in monumentaler Malerei von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

§. 240. In den Jahren 1519 und 1521 unternahm Dürer eine Reise nach den Niederlanden; seine uns aufbehaltenen Tagebücher berichten von den grossen Ehren, mit welchen er von den dortigen Künstlern aufgenommen wurde. Er zeigt sich hier als einen Mann, der sich langjähriger fleissiger Arbeit bewusst war und der nun denjenigen Vortheil davon zu ziehen suchte, den ein jeder redliche Mann wünschen muss. Zugleich aber scheint es, dass diese Reise nicht ohne wichtigen Einfluss auf die eigne Kunstrichtung des Meisters gewesen sein dürfte, und ihm vielleicht über die Einseitigkeit seiner Manier Aufschluss gegeben hat. Wenigstens ist in seinen späteren Werken manch ein neues Motiv zu bemerken, auch berichtet uns Melanchthon, nach Dürer's eigenen Aeusserungen, wie ihm später erst die wahre Schönheit der Natur aufgegangen sei, wie er erkannt habe, dass die Simplicität die höchste Zierde der Kunst sei; wie er geseufzt, wenn er seine früheren bunten Bilder betrachtet, und wie er sich beklagt habe, dass er nun nicht

mehr im Stande sei, das hohe Vorbild der Natur zu erreichen *).

1. Die Galerie des Belvedere zu Wien besitzt ein merkwürdiges Gemälde Dürer's vom Jahre 1520, das auffallend von seinen übrigen Arbeiten abweicht; es hat in der Technik und Auffassung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den Werken der gleichzeitigen Niederländer (namentlich des Schoreel) und ist wahrscheinlich auf der Reise, unter dem Einfluss der neuen Umgebungen, entstanden. Es ist eine Maria, halbe Figur, im Pelzmantel, das nackte Kind, das eine Bernsteinschnur umgenommen hat, auf ihrem Schoosse. Auf dem grünen Tische vor ihr liegt eine angeschnittene Citrone. In dem Kopfe der Maria ist etwas eigenthümlich Weiches und Mildes, das Kind jedoch nicht sonderlich schön. Mit der Jahrzahl 1521 (und dem Monogramm) ist das Brustbild eines blonden bartlosen Mannes von etwa 50 Jahren, mit breitkrämpigem Hute und schwarzem, pelzbesetzten Kleid, eine Papierrolle in der Hand, von hinreissender Lebendigkeit und im Colorit dem Selbstportrait (in der Münchner Pinakothek) vom J. 1509 verwandt, im Museum zu Madrid bezeichnet.

---

*) *Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se juvenem floridas et maxime varias picturas amasse seque admiratorem suorum operum valde laetatum esse, contemplantem hanc varietatem in sua aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri Naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas, et cogitantem de infirmitate sua Etc.* (*Epistolae Ph. Melanchthonis etc. Ep. 47. p. 42. E. apad Epist. D. Erasmi Roter. et Ph. Melanchth. etc. Londini 1642 fol.*) — Füssli (Allg. Künstlerlexicon, II., S. 307), der mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat, spricht nicht von der Natur, als zu der sich Dürer in späterer Zeit gewandt, sondern von der „Statue"; dies dürfte auf einer andern Lesart beruhen, indem die Worte *Naturam* und *Statuam* leicht mit einander zu verwechseln sind. Unter *Statuam* würde dann die Antike zu verstehen sein und die ganze Stelle somit noch prägnanter werden. (Die nativa facies scheint denn doch der „Statua" zu widersprechen. v. Bl.)

Im Jahre 1522 gab Dürer die Reihe der Holzschnitte heraus, welche den Triumphwagen des Kaisers Maximilian bilden. Es ist eine ziemlich nüchterne Allegorie; die reichen Ornamente des Wagens sind bereits ungemein barock und selbst unschön. Dagegen zeigen sich hier in den allegorischen weiblichen Gestalten, trotz der etwas schweren Verhältnisse und des hässlich geknitterten Faltenwurfs (der indess auch wohl zum Theil dem Holzschneider zur Last zu legen sein dürfte), ausserordentlich schöne Motive, welche von Rafael's naiver Grazie erfunden zu sein scheinen. Dieser Umstand dürfte für Dürer's veränderte Sinnesrichtung in seiner späteren Zeit ebenfalls nicht ausser Acht zu lassen sein. 2.

Vom Jahre 1523 sind die beiden Gemälde mit den Brustbildern der Heiligen Joseph und Joachim, Simon und Lazarus in der Münchner Pinakothek. Sie bildeten die Innenseiten der Flügel eines Altarwerkes, welches sich früher in der Kapelle des Hauses Jabach zu Köln befunden haben soll. Sie sind in schönen Farben gemalt und von würdigem Ausdrucke, weichen jedoch im Wesentlichen nicht von Dürer's früheren Werken ab. Die Aussenseiten glaubt man in zwei Bildern zu erkennen, deren eines, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., den büssenden Hiob darstellt, welchem seine Frau ein Gefäss über den Kopf ausgiesst; das andere, im Museum zu Köln, enthält zwei Spielleute. Beide sind von leichter, geistreicher Behandlung und unzweifelhaft von Dürer's Hand. — Dagegen ist ein anderes Werk in Köln, das Altarblatt der Kapelle Cervo in S. Marien im Kapitol, trotz des Monogramms (und der Jahrzahl 1521) entschieden unecht und als Werk eines gleichzeitigen Nachahmers oder Schülers zu betrachten. Die Tafel ist auf beiden Seiten bemalt; vorn sieht man den Tod der Maria, hinten die Trennung der Apostel. Composition, Charakteristik und Einzelnes in der Behandlung ist entschieden Dürerisch, aber von einer schweren, rohen Hand in dicken Farben, ohne die zierliche Transparenz des Meisters vorgetragen. — Aus dem J. 1523 ist auch das Gemälde einer 3. 4. 5. 6. 7.

heil. Dreifaltigkeit, im Privatbesitz zu Augsburg, an dem die grosse und edle Behandlung und die treffliche Ausführung gerühmt wird*).

8. Unter den Gemälden der Bettendorf'schen Sammlung zu Aachen führt Heller**) eine Darstellung des Abschiedes Christi von der Mutter, ein sehr figurenreiches Gemälde mit der etwas undeutlichen Jahrzahl 1525 auf. „Dürer scheint (so sagt er) zu diesem herrlichen Gemälde zum Theil eine Zeichnung von Rafael benutzt zu haben, welche später von Marc Anton gestochen wurde.“ Wenn das Bild, das ich nicht aus eigner Anschauung kenne, ächt ist, so giebt dasselbe ebenfalls einen Beweis, dass Dürer in späterer Zeit eine andere Bahn einzuschlagen strebte. — 9. Die Jahrzahl 1526 findet sich auf einem Brustbilde der Madonna mit dem Kinde in den Uffizien zu Florenz. Das Kind hält ein Blümchen, die Madonna, von herb jungfräulichem, fast verdriesslichem Ausdruck, hat eine Birne in der Hand. Das Ganze ist sehr vorzüglich modellirt und gemalt.

In den zwanziger Jahren fertigte Dürer jene merkwür- 10. digen, in Kupfer gestochenen Portraits berühmter Zeitgenossen, des Kardinals Albert von Brandenburg, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, des Pirckheimer, des Melanchthon, des Erasmus von Rotterdam u. a., welche sich durch geistvollste Auffassung des Lebens eben so sehr wie durch bewunderungswürdig feine Ausführung auszeichnen. Es war damals bereits die Zeit religiöser Wirren hereingebrochen und vornehmlich Nürnberg arg davon heimgesucht, so dass von aussen her wohl das Verlangen nach religiösen Kunstwerken geringer werden mochte; ebenso jedoch auch mochte jetzt dem eignen Gemüthe des Künstlers, welcher der neuen Lehre mit tiefster Hingebung zugethan war, das Gebiet des Lebens ansprechender zur bildlichen Darstellung erscheinen, als mancher der früher bearbeiteten Gegenstände. Jedenfalls verdanken wir diesen Umständen eine Reihe der treff-

---

*) Heller, a. a. O. S. 140.

**) Ebendas. S. 134.

lichsten Kunstwerke, welche ohne das vielleicht nicht in solcher Weise entstanden wären.

Aus derselben Zeit (vom Jahre 1526) sind auch ein Paar in Oel gemalte Portraits von vorzüglichem Werthe 11. vorhanden. Das eine derselben befindet sich in der Galerie des Belvedere zu Wien und stellt einen Nürnberger, Johann Kleeberger, dar. Es ist ein blasser männlicher Kopf mit grossen schwarzen Augen, eigenthümlich schön, und nur die Nase von etwas kleinlicher Form. Die Schatten haben leider einen stark graulichen Ton. — Das andre Bild befindet sich 12. im Besitz der Holzschuher'schen Familie zu Nürnberg und ist das Portrait eines Ahnherrn dieser Familie des Hieronymus Holzschuher, im Alter von 57 Jahren gemalt. Der Ausdruck dieses Kopfes ist höchst edel und würdig, das Auge leuchtend; das Ganze, trotz des weissen Haares, höchst jünglingskräftig, Auch dies Bild ist im Wesentlichen noch in Dürer's dünner lasurartiger Manier gemalt, aber bewunderungswürdig durchgeführt; es zeigt die vollkommenste Modellirung bei der leichtesten Handhabung der Farben. Es ist jedenfalls der schönste unter allen Portraits unseres Meisters und lässt es deutlich erkennen, wie er die Natur im günstigsten Momente aufzufassen und mit unwiderstehlicher Kraft darzustellen wusste. — Das dritte Bild, den Nürn- 13. berger Bürgermeister Jacob Muffel darstellend, befindet sich in der Galerie zu Pommersfelden. Es steht an Lebhaftigkeit und Klarheit der Farbe und an Ausführung des Einzelnen dem vorigen nach, ist aber in der Auffassung nicht minder trefflich; ein ernster, tüchtiger Kopf, beinahe von vorn genommen, im Pelzkleid und dunkler Mütze.

Dasselbe Jahr, in welchem diese Portraits entstanden (1526) bezeichnet endlich auch noch die beiden zusammengehörigen Bilder mit den vier lebensgrossen Gestalten der 14. Apostel Johannes und Petrus, Marcus und Paulus in der Münchner Galerie, Dürer's grossartigstes Werk, das letzte von Bedeutung, welches er geschaffen. Dasselbe wurde, wie

es mit Gewissheit erwiesen ist*), von Dürer selbst dem Rathe seiner Vaterstadt als ein Gedächtniss seiner künstlerischen Wirksamkeit, zugleich aber auch als eine ernste, fortdauernde Mahnung in jener sturmbewegten Zeit, verehrt; im XVII. Jahrhundert wurde es jedoch dem Kurfürsten Maximilian I. von Baiern überlassen, die von Dürer selbst herrührenden Unterschriften der Bilder, welche bei einem katholischen Fürsten Anstoss erregen durften, abgetrennt und den (übrigens nicht verwerflichen) Kopien, welche für den Verlust der Originale entschädigen sollten, angefügt. So befinden sich 15. letztere gegenwärtig noch in der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg. — Diese Gemälde sind aus den tiefsten Gedanken, welche dazumal den Geist des Meisters bewegten, hervorgegangen und mit der überzeugendsten Kraft und Vollendung der Darstellung ausgeführt; sie bilden das erste vollendete Kunstwerk, welches der Protestantismus hervorgebracht hat. Wie die Unterschriften, aus den Briefen und Evangelien jener Apostel entnommen, eindringliche Warnungen enthalten, nicht von dem Worte Gottes zu weichen und den Lehren der falschen Propheten nicht zu glauben, so stehen auch die Gestalten selbst als die festen und getreuen Hüter der heiligen Schrift, die sie in den Händen tragen, da. Zugleich ist es eine alte Tradition, die bis zu Dürer's Lebzeiten hinanreicht**), dass in diesen Gestalten die vier Temperamente dargestellt seien. Auch dieser Umstand, der durch die Gemälde selbst bestätigt wird und der, für den ersten Anblick, auf einer willkürlichen Combination zu beruhen scheint, dient gerade zu einer tieferen Durchführung jenes Gedankens und zu einer ergreifenderen Individualisirung der Gestalten; er zeigt es, wie eine jede menschliche Gemüthsbeschaffenheit zum Dienste des göttlichen Wortes berufen ist. So sehen wir auf dem ersten Bilde die nach innen gerichtete Thätigkeit des Geistes, den

*) Heller, a. a. O. S. 205. Hotho bezweifelt obiges.

**) Neudörffer (Nachrichten von den vornehmsten Künstlern Nürnberg's, Nürnb. 1828) in den Notizen über Dürer.

Beginn jenes Hüteramtes der Schrift, das eigentliche Studium derselben. Johannes, der vorn steht, hält das geöffnete Buch in seinen Händen; seine hohe Stirn, sein ganzes Gesicht trägt das Gepräge tiefer, strengforschender Gedanken; es ist das melancholische Gemüth, welches in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Petrus, hinter ihm, bückt sich über das Buch und schaut ernst auf dessen Inhalt, ein greiser Kopf, voll beschaulicher Ruhe, — das phlegmatische Gemüth, welches den Gedanken in stiller Ueberlegung zu verarbeiten hat. Auf dem zweiten Bilde stellt sich uns die Richtung nach aussen, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben, dar Marcus, im Hintergrunde, ist der Sanguiniker; offen blickt er umher, er scheint lebhaft und eindringlich zu sprechen und den Zuhörer zu gleichem Gewinn, wie ihm aus den Worten der Schrift zu Theil geworden, aufzufordern. Paulus dagegen, im Vorgrunde des Bildes, hält Buch und Schwert in den Händen; er blickt zürnend und streng über die Schulter hinaus; er ist bereit, das Wort zu vertheidigen und die Schänder desselben mit dem Schwerte der Kraft Gottes zu vernichten. Er ist der Repräsentant des cholerischen Temperamentes. — Und nun, welche meisterhafte Vollendung der Ausführung, wie sie nur einem Gegenstande von so erhabenem Inhalte angemessen sein konnte! Welche Würde und Hoheit in diesen, so verschiedenartig charakteristischen Köpfen! Welche Einfalt und Majestät in diesen Linien der Gewandung; welche erhabene, statuarische Ruhe in diesen Bewegungen! Hier ist nichts Störendes mehr, kein kleinlicher eckiger Bruch der Falten, kein willkürlich phantastischer Zug in den Gesichtern oder auch nur im Fall der Haare. Ebenso ist auch die Farbe höchst vollendet und von kräftigster Naturwahrheit und Wärme. Von jenem bunten Lasiren, jenem scharfen Bezeichnen der Formen ist fast keine Spur mehr, sondern überall ein freier, gediegener, pastoser Auftrag. Wahrlich, der Meister durfte nach der Vollendung dieses Werkes sein Auge schliessen, denn er hatte das Ziel der Kunst erreicht; hier steht er den grössten

Meistern, welche die Geschichte der Kunst kennt, ebenbürtig zur Seite*).

Im Jahre 1528 starb Albrecht Dürer. Mir ist kein Werk von vorzüglicher Bedeutung bekannt, welches er nach dem eben besprochenen ausgeführt hätte. Sein im 16. Holzschnitt vorhandenes Portrait vom Jahre 1527 zeigt ihn streng und ernst, wie sein Alter und die inhaltschwere Zeit es mit sich bringen mussten, abgethan von dem heiteren Tand seiner Lockenfülle, der ihm früher, wie sich aus seinen Bildern und manchen aufbehaltenen Scherzen ergiebt, so viel werth gewesen war. Mit derjenigen Höhe aber, wozu er in seinem letzten Meisterbilde die deutsche Kunst emporgeführt hatte, war es auf lange Zeit vorbei**).

---

*) Unter den Handzeichnungen der Sammlung des Erzherzogs Carl von Oestreich befindet sich ein Gewandstudium zu der Figur des Paulus, welches bereits mit dem Jahre 1523 bezeichnet ist. Schon dies, und ebenso drei andre grossartig gewandete Gestalten von demselben Jahre (ebenfalls in der genannten Sammlung), ist merkwürdig schön gearbeitet. Man sieht also, dass Dürer schon unmittelbar nach der niederländischen Reise bestrebt war, seine capriciöse Manier im Faltenwurfe zu verlassen und sich einer grossartigeren, edleren, mehr auf die Erscheinung der Natur begründeten Durchführung zu befleissigen. — Studien zu den Köpfen des Johannes und Marcus, vom Jahre 1526, und zu der Figur des Johannes waren vor einiger Zeit im Besitz des Kunsthändlers Woodburn zu London. Vgl. Waagen, England I, S 445.

**) Es dürfte auffallen, dass ich manch ein Gemälde, welches in den angeführten Galerien Dürer's Namen trägt, in der obigen Uebersicht nicht genannt habe. Doch ist nicht allen Bildertaufen zu trauen. Die grosse Kreuztragung der Münchner Galerie z B (No. 17) lässt weder in der Technik, noch im Ausdrucke Dürer's Hand erkennen; es ist ein flaues Bild, und nur zwei oder drei Gewandfalten erinnern an Dürer's Grossartigkeit. Nach neuen Vermuthungen wäre es von einem Nachahmer Dürer's, Johann Fischer. — Was in italienischen Galerieen Dürer's Namen führt, hat im Allgemeinen die Präsumtion gegen sich. Ein echtes Werk ist wohl das Bildniss Pirkheimers in seinen jüngern Jahren, welches in der Galerie Borghese zu Rom dem Holbein zugeschrieben wird, wenn wir uns recht erinnern. — Wie es sich mit einer Passion in neun Abtheilungen verhält,, welche sich in S. Gervais zu Paris befinden soll, wissen wir nicht. — Ueber die drei Bilder im Besitz des Hrn Directors Böhm zu Wien vgl. Kunstbl 1845, No. 34. Es sind zwei weibl. Bildnisse vom Jahre 1497 und ein kleiner Crucifixus vom Jahre 1508.

§. 241. Dürer's Einwirkung auf die deutsche Kunst war unermesslich. Man kann wohl behaupten, dass nur wenige seiner nordischen Zeitgenossen von seiner Compositionsweise, wie sie durch Holzschnitte und Kupferstiche verbreitet worden, völlig unberührt geblieben seien. Die Mehrzahl der nunmehr anzuführenden Künstler haben vielleicht nie oder nur kurze Zeit in seiner Werkstatt gearbeitet und sich seinen Styl mehr aus seinen Werken als aus seinem Unterricht angeeignet.

Diese Schüler und Nachfolger fassten nun im Allgemeinen, wie diese Erscheinung sich mannichfach auch in andren Schulen wiederholt, mehr die äusseren Manieren seiner Darstellungsweise, vornehmlich die eigenthümlichen Motive seiner Zeichnung, auf, ohne von dem tiefen Geiste des Meisters sonderlich häufig ergriffen zu werden. Doch hat eben jene phantastische Richtung auch unter ihnen einzelne wundersame Blüthen getrieben. Die meisten dieser Künstler sind, wie Dürer selbst, gleichzeitig als Maler und Kupferstecher bekannt, sowie auch viele ihrer Zeichnungen im Holzschnitt vorhanden sind.

Einer der anziehendsten Schüler ist Hans von Kulmbach (eigentlich Hans Wagner), der aus der Schule des Jacob Walch zu Dürer gekommen war. Auch in ihm lebt ein eigenthümlich phantastisches Element, das sich besonders im Ausdruck der Köpfe zeigt, aber zumeist edel und grossartig und mit einem eigenen Sinn für Schönheit und Anmuth verbunden erscheint. Sonst hat er freilich in der Technik viel Handwerksmässiges; Stoffbezeichnung z. B. fehlt insgemein. Unter seinen zahlreichen, zu Nürnberg vorhandenen Gemälden sind vornehmlich zwei Tafeln in der Moritzkapelle zu bemerken, zwei Seitenstücke mit heiligen Figuren, von denen besonders das eine eigenthümlich grandios ist. In der Sebalduskirche zu Nürnberg befindet sich ein merkwürdiges grosses Gemälde, welches H. von Kulmbach im Jahre 1513 nach einer Zeichnung Dürer's ausgeführt hat. Es besteht aus

1.

2.

3 Tafeln: in der Mitte sieht man eine thronende Maria mit dem Kinde und mit musicirenden Engelchen, zu deren Seiten die heil. Katharina und die heil. Barbara stehen; männliche Heilige und die Figur des knienden Donators (Lorenz Tucher) auf den Seitengemälden. Es ist ein schönes würdiges Bild und nur in der Farbe etwas trockener als andre [3] dieses Künstlers. Unbedeutender sind die Flügel des Nico- [4] lausaltars in der Lorenzkirche und zwei Passionstafeln in der Sammlung der Burg; zwei grosse Altarflügel, ebenda, aussen die Grablegung, innen das Leben Mariä enthaltend, scheinen dagegen bessere Arbeiten seiner Hand zu sein; und [5] zwei Heilige, in der Sammlung des Brüderhauses, gehören mit dem Altar in S. Sebald zu den Vorzüglichsten. — Vom [6] Jahre 1518 ist der Hauptaltar der Katharinenkirche zu Zwickau, dessen Mittelbild die Fusswaschung, die Flügel Heilige und Donatoren, die Lunette die Anbetung des im Grabe stehenden Christus, die Staffel die Anbetung der Könige darstellen. Die ganze Behandlungsweise, besonders die edeln Gestalten und schönen Köpfe weisen durchaus auf [7] H. von Kulmbach hin. — Ein sehr vorzügliches Fugger'sches Portrait in edler Dürer'scher Weise befindet sich im Berliner [8] Museum. Verschiedene Bilder, von schöner leuchtender Wirkung und mit liebenswürdigen Einzelheiten besitzt die [9] Pinakothek in München, andere das Museum in Stuttgart. [10] Auch das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. besitzt ein treffliches Altarbild von H. v. Kulmbach.

Heinrich Aldegrever (nicht zu Soest, sondern urkundlich*) 1502 zu Paderborn geboren, gest. 1562) ist im [11] Ganzen weniger bedeutend. Doch besitzt die Berliner Galerie von ihm ein sehr bemerkenswerthes Bild, eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Höchst grandios ist hier die obere Gruppe des Bildes, Christus mit Maria und dem Täufer Johannes, in deren Gewändern der Sturm des Gerichtes saust; trefflich sind auch die Engel mit den Posaunen, die phantastischen Teufelsgestalten über den Verdammten. Die

*) Nach C. Becker, D. Kstbl. 1855 S. 141.

Schaaren der (nackten) Auferstandenen sind zwar sehr trocken gemalt, doch hat ihre feierlich gemessene Bewegung ebenfalls etwas Grossartiges. Auch die Heiligen im Vorgrunde sind würdige Gestalten. Andre Bilder dieses Künstlers, wie deren zum Beispiel in der k. k. Galerie zu Wien vorhanden 12. sind, (desgl. ein in seinem Grabe sitzender Christus in der ständischen Galerie zu Prag, u. A.) haben häufig etwas unangenehm Manierirtes; oder sie sind, wie z. B. ein Paar kleine Scenen 13. aus der Geschichte des barmherzigen Samariters in der Münchner Pinakothek, wie illuminirte Kupferstiche behandelt, sauber in der Ausführung, aber unbedeutend in Bezug auf innerliches Gefühl. Einen ähnlichen Charakter haben seine kleinen Kupferstiche. In der Pinakothek werden ihm ausserdem ein Paar treffliche Portraits zugeschrieben, welche leicht und warm gemalt sind. Ein ähnlich tüchtiges Jünglingspor- 14. trait von ihm sah ich auch in der Lichtenstein'schen Galerie zu Wien. — Eine thronende Madonna zwischen S. Matthias, 15. S. Severin und dem (1530 gestorbenen) Donator, in S. Severin zu Köln, an einem Pfeiler des nördlichen Querschiffes, steht Aldegrever sehr nahe; ebenso vier Tafeln mit einzelnen Hei- 16. ligen in der Sammlung des Hrn. Essingh in Köln, worin einzelne Köpfe den besten Dürer'schen nichts nachgeben. Dagegen möchten eine Lucretia und eine Geschichte des Jonas, 17. welche im Landauer Brüderhause zu Nürnberg den Namen Aldegrever's tragen, niederländische Arbeiten sein.

Bilder von Hans Scheuffelin (wahrscheinlich in Nürnberg geboren, aber als Meister in Nördlingen ansässig und daselbst 1540 verstorben) sind mannigfach und in bedeutender Anzahl verbreitet. Dies ist ein tüchtiger, gewandter Handwerker, der sich ganz leidlich in die Manier des Meisters hineingearbeitet hat und ziemlich das leistet, was in solcher Beziehung verlangt werden kann. Wo es sich um tiefere Auffassung handelt, da reicht er freilich nicht aus. Seine trockene Färbung ist bekannt*). Unter seinen in Nürn-

*) Dagegen findet Waagen (Hdb.) seine Färbung satter und wärmer, seinen Vortrag pastoser undmalerischer, als Dürer's selbst, und schreibt ihm in seinen bessern Werken wahres und tiefes Gefühl, lebhaften

18. berg vorhandenen Gemälden schien mir vornehmlich eine heil. Brigitta in der Moritzkapelle bemerkenswerth, ein Bild, das sehr artig und sauber gemalt ist. Sodann 19. eine Verspottung Christi auf der Burg, vom Jahre 1517, ein lebensvolles Bild von sehr grossen Dimensionen, mit Leimfarbe gemalt und leider im Einzelnen beschädigt. Ein kleines figurenreiches Gemälde, ebendaselbst, die Geschichte der Judith darstellend, erinnert in Etwas an Scheuffelin's genialeren Mitschüler Altdorfer. Auch sonst enthalten beide Sammlungen eine beträchtliche Anzahl von seinen Werken, worunter Manches sehr Faustmässige. In Nördlingen ist der untere 20. Altar der Hauptkirche, vom Jahre 1521, als das Meisterwerk des Malers zu betrachten. Die Flügel enthalten Heilige, das Mittelbild die Beweinung Christi nach der Kreuzabnahme, Alles in fleissigster Ausführung, mit dem rührendsten Ausdruck des Schmerzes (besonders in der heil. Magdalena) und mit einem Gefühl für Schönheit und Anmuth, welches bei Dürer selbst nicht eben häufig hervortritt. Dasselbe gilt von 21. einer schönen Grabtafel, ebenda. Im Nördlinger Rathhaus ist die schon erwähnte Geschichte der Judith im Grossen, als Wandgemälde frei und geistreich ausgeführt, mit dem Datum 22. 1515. Ein sehr grosses Altarwerk soll sich noch in der 23. Klosterkirche zu Anhausen unweit Oettingen befinden. Die Flügel eines Altarschreins im Kloster Heilsbronn, zum Theil nach Dürer's Holzschnitten, sind nicht fein, aber tüchtig ge- 24. arbeitet. Eine treffliche, reiche Composition der Anbetung des Lammes, vom Jahre 1538, im Museum zu Stuttgart*). — In Nördlingen trat ein schwacher Nachahmer seiner und der Dürer'schen Manieren, Sebastian Deig oder 25. Taig, auf, wie sich aus den Bildern dieses Künstlers in der

---

Sinn für Formenschönheit und Anmuth, und für reinen Geschmack in den Gewändern. Er glaubt, dass die Werke Friedrich Herlens einen wohlthätigen Einfluss auf ihn ausgeübt.

*) Andre Werke sind angeführt bei Grüneisen, Sendschreiben etc. S. 43. — In den Uffizien zu Florenz acht tüchtige und sorgfältige Bilder aus der Apostelgeschichte.

Moritzkapelle zu Nürnberg, in der Schleissheimer Galerie und 26.
in der Hauptkirche zu Nördlingen ergiebt. — Eine Ver- 27.
zweigung Scheuffelin'schen Styles nach Sachsen scheint aus
zwei Flügelbildern legendarischen Inhaltes in der Schlosskirche 28.
zu Chemnitz und zwei Altarflügeln der dortigen Johanniskirche 29.
hervorzugehen.

Bartholomäus Beham (geb. zu Nürnberg 1496, gest.
1540) ist wenig ansprechend; seine Bilder zeigen eine wilde,
manierirt phantastische Nachahmung des Dürer'schen Styles.
Doch ist er zuweilen, namentlich in den Köpfen einzelner
Figuren, nicht ohne Leben, wie z. B. in einem Bilde der 30.
Münchner Pinakothek vom Jahre 1530, welches die Aufer-
weckung einer todten Frau durch das heil. Kreuz darstellt.
Eine Kreuztragung in der Moritzkapelle und ein Christus 31.
am Oelberg im Berliner Museum gehören ebenfalls zu seinen 32.
bessern, dem Dürer näher stehenden Arbeiten, ebenso eine
Grablegung und eine Auferstehung im Museum zu 33.
Stuttgart; eine Dreieinigkeit mit Heiligen und Dona-
toren, ebenda, ist roher. Später ging Beham nach Italien;
ein Wunder des heil. Kreuzes und ein „Curtius, der sich in 34.
den Abgrund stürzt", in der Pinakothek zu München, gehö-
ren dieser letztern Zeit an. Eine Reihe Portraits aus dem
bayrischen Fürstenhause in der Galerie zu Schleissheim zeigen 35.
ihn als tüchtigen Künstler auf diesem Gebiet. — Von sei-
nem Neffen Hans Sebald Beham (geb. 1500 zu Nürn-
berg, gegen 1550 zu Frankfurt a. M. gestorben) enthält der 36.
Louvre eine Tafel oder Tischplatte vom Jahre 1534 (für
Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, angefertigt)
mit vier Scenen aus der Geschichte Davids; kleine, geistreich
erfundene und höchst lebendige Figuren in reichen Land-
schaften mit einzelnen Zügen derben Humors, in vortreff-
licher Färbung. (Eine sehr gute moderne Copie davon,
Geschenk Louis Philipps an den verstorbenen König von
Preussen, befindet sich in der „Kunstkammer" des N. Ber-
liner Museums.) Auch die Miniaturen dieses Künstlers in 37.
einem Gebetbuch der Hofbibliothek von Aschaffenburg sind
geistvoll erfunden und trefflich ausgeführt. Seine zahlreichen

kleinen Kupferstiche sind nicht sonderlich bedeutend*), doch hat er in denjenigen, welche die Geschichten des verlornen Sohnes behandeln, einfache artige Blättchen geliefert.

Hier ist auch noch ein anderer nürnbergischer Miniator zu erwähnen, Nicolaus Glockendon († 1560), welcher theils nach Compositionen Dürer's und Anderer, theils nach eigner Erfindung arbeitete**). Ausser einigen Blättern in dem Gebetbuche Beham's rühren von ihm die zahlreichen Miniatu-
38. ren eines grossen Missale (1524), und eines zweiten Gebet-
39. buches (1531) ebenfalls auf der Bibliothek von Aschaffenburg, her. In der Zeichnung seiner Figuren zumeist nicht sonderlich bedeutend, ist er doch durch eine naive Gemüthlichkeit, durch frische, kräftige Farbe, vornehmlich aber durch die Ausführung der landschaftlichen Gründe ausgezeichnet: „der zarte Duft über den Fernen, die leichte Behandlung des Wassers, die Goldlichter der Bäume können mit Recht gelobt werden.“ Auch in den Randeinfassungen seiner Miniaturen findet sich mannichfach Treffliches.

§. 242. Unstreitig der bedeutendste und eigenthümlichste unter Dürer's sämmtlichen Schülern und Nachfolgern ist Albrecht Altdorfer (geb. zu Altdorf bei Landshut in Bayern 1488, gest. zu Regensburg 1538). Er hat das phantastische Element der Zeit mit der reichsten und liebenswürdigsten Poesie erfasst und zu einer Blüthe der Romantik entfaltet, wie es wiederum in ähnlicher Weise bei keinem andren Künstler gefunden wird. Er weiss seinen Darstellungen insgemein einen so eigenthümlich märchenhaften Reiz zu geben, er breitet vor dem Auge des Beschauers eine solche Fülle wundersamer Naturanschauungen aus, dass man sich gern diesem magischen Kreise hingiebt und auf dem Wege zur höchsten Vollendung gern unter diesen holden Träumen
1. ausruht. Altdorfers Hauptwerk befindet sich in der Münch-

*) Wir sind (mit Waagen) etwas abweichender Ansicht über dieselben. v. Bl.

**) Vgl. J. Merkel: die Miniaturen etc. der Hofbibl. in Aschaffenburg, mit 14 Bl. mit Umrissen, 1836.

ner Pinakothek „Es stellt den Sieg Alexanders des Grossen über den Darius dar; das Costüm im Charakter der Gegenwart, ritterlich, wie in den Gedichten des Mittelalters; Mann und Ross in Panzer und Eisen, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln an der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel, die Mannichfaltigkeit der Waffen, dies alles bildet eine unbeschreibliche Pracht und Fülle. Nirgends ist Blut und Ekel, oder hin und wieder geworfene Glieder und Verzerrungen; nur im äussersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau betrachtet, erblickt man unter den Füssen der von beiden Seiten grade auf einander einrennenden Ritterschaaren, und den Hufen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht zusammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grundteppich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glänzendem Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine kleine Welt ist es in der That, auf wenigen Quadratfussen; unzählig und unermesslich sind die Heerschaaren, welche von allen Seiten gegen einander strömen, und auch die Aussicht im Hintergrunde führt ins ganz Unermessliche Es ist das Weltmeer, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen, ferne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von Schiffen; links dann der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne, beide durch Wolkenhöhlen hindurchleuchtend; ein ebenso deutliches als grosses Sinnbild der dargestellten Geschichte. Die Kriegsschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet, ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlachtstücken findet; wie wäre dies auch möglich bei dem unermesslichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge oder wenn man will, Steife des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in diesen kleinen Figuren höchst meisterhaft und gründlich. Und welche Mannichfaltigkeit, welcher Ausdruck, nicht bloss im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst; hier ergiesst sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab und immer andre und noch andre

drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen, in weiter Ferne, sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beide in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weissen Rosse gefallen ist, und der sich mit der Betrübniss eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut"*). In Bezug auf das Landschaftliche dieses im Jahre 1529 gemalten Bildes bemerke ich noch, dass dasselbe vollkommen den Werken gleichzeitiger Niederländer (des Patenier und Andrer) zur Seite steht, oder vielmehr diese noch an Wahrheit und Grossartigkeit übertrifft. Vortrefflich ist in dieser Beziehung namentlich ein Felsenberg in der Mitte des Bildes, mit schönen Waldabhängen; daran ein Schloss und ein Weg der emporführt; am Fuss des Berges eine Ruine, die seitwärts von der Sonne beleuchtet wird. Diese Ruine ist mit einem so feinen Gefühle für die Erscheinungen der Natur gemalt, dass allein schon ein Talent solcher Art den Künstler zu den meisterhaftesten Leistungen befähigt haben würde. — Uebrigens ist das Bild ein sprechender Beleg für die damals noch neue Begeisterung für das Alterthum.

Gleichfalls von ausgezeichnetem Werthe ist ein zweites 2. Gemälde Altdorfer's, ehemals in der Schleissheimer Galerie. Dasselbe ist auf beiden Seiten bemalt. Die Vorderseite stellt die Madonna mit dem Kinde dar. Maria ist eine anmuthvolle Figur mit edlen Linien der Gewandung und mit liebenswürdigem Ausdrucke des Gesichtes. Das Kind steht segnend auf ihrem Schoosse, im dünnen, durchsichtigen Hemdchen, und hält den Rosenkranz in der Hand. Umher ist ein grosser Chor lustig musicirender Engel, der sich in den

---

*) Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, II, S. 407 f. (Wenn ich nicht irre, nach F. Schlegel's Bericht.)

Duft der Glorie verliert. Das Ganze schwebt, von Wolken getragen, über einer schön bebauten Gebirgslandschaft. Auf der Rückseite ist die Grabeshöhle Christi dargestellt. Die menschlichen Figuren, Christus, welcher der Magdalena erscheint, sind minder bedeutend und bilden mehr die Staffage zu der schönen phantastischen Morgenlandschaft, in die man durch die Höhle hinausblickt, und über der die Glutsonne steht.

3. Mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1526 versehen, befindet sich in der Münchner Pinakothek ein drittes Gemälde desselben Künstlers. Es stellt die Geschichte der keuschen Susanna dar und ist wiederum, in dem Garten mit dem Bade zur Linken und den mannichfachen Architekturen zur Rechten, eine ungemein reiche phantastische Composition, doch nicht ganz so bedeutend, wie die beiden vorigen. Im Einzelnen ist die Aussicht in die Landschaft vortrefflich, und höchst ergötzlich macht es sich, wo die beiden alten Sünder durchs Gebüsch herangekrochen kommen. — 4. Die übrigen Bilder Altdorfer's in der Schleissheimer Galerie, historische Compositionen, sind weniger anziehend und nur im Einzelnen in den landschaftlichen Gründen vortrefflich.

5. Die Moritzkapelle zu Nürnberg besitzt ebenfalls ein gutes Bild von der Hand unsres Künstlers. Es stellt mehrere Leute dar, welche beschäftigt sind, den Leichnam des heil. Quirinus aus dem Wasser zu ziehen, und bildet eine wohlgeordnete Genre-Scene. Die dichten Uferweiden des Flusses geben hier wiederum ein Beispiel seines eigenthümlichen Sinnes für Auffassung der Natur. Höchst phantastisch ist das Licht der untergehenden Sonne, — Gold, mit roth abgestuften Wolkenkreisen umgeben. — Ein anderes Bild derselben Sammlung, S. Stephan, der vor Gericht geführt wird, ist etwas dunkel, aber von grosser Energie. — In der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg ist von ihm 6. eine zierlich effektvolle Kreuzigung Christi vom Jahre 1506 (?), also aus seinem 18ten Jahre vorhanden, sodann eine trefliche Berglandschaft mit Tannenwaldung, von gemüthlicher Anordnung und zarter Ausführung. Altdorfer, als ältester deut-

scher Landschaftmaler, erscheint hier seinem niederländischen Zeitgenossen Patenier an Wahrheit der Form, an Frische des Grüns und an Kenntniss des Naturdetails beträchtlich
7. überlegen. Auch die Wiener Galerien, besonders die k. k. Galerie des Belvedere, besitzen treffliche Bilder von Alt-
8 dorfer. In der Lichtensteinschen Galerie ist von ihm eine schöne Madonna mit dem Kinde und Engeln vom Jahre
9. 1511 vorhanden. — Endlich befindet sich ein Hauptbild vom Jahr 1516 in der Augsburger Galerie; es ist ein Altar, wovon das Mittelbild Christus am Kreuze nebst Engeln und Angehörigen, die Flügel innen die beiden Schächer, aussen die Verkündigung enthalten, letztere mit besonders schönen und edeln Köpfen; sonst ist die Färbung noch bunt und unharmonisch. — Ebendaselbst eine Geburt Mariä in kleinen Figuren, welche sich in einer grossen, durch schwebende Engel belebten Kirche beinahe als blosse Staffage ausnehmen. — In Regensburg, wo Altdorfer angesehener Bürger war, haben
10. sich ebenfalls noch einige Werke erhalten; so z. B. eine Anbetung der Hirten nebst der Verkündigung, acht Flügelbilder aus der Legende des heil. Wolfgang u. A., in der Sammlung
11. des historischen Vereins; ein todter Christus zwischen den Seinigen, eine Landschaft mit einer Satyrfamilie als Staffage, etc. bei Hrn. Kraenner.

Altdorfer's zahlreiche Kupferstiche stehen seinen Gemälden in Anmuth und Zartheit nicht nach. —

Ein so bedeutendes und eigenthümliches Meisterwerk wie Altdorfer's Alexanderschlacht, musste zugleich mannigfache
12. Nachfolger hervorrufen. So befindet sich in der Münchner Pinakothek ein Gemälde von Melchior Fesele (um 1530), welches die Belagerung Roms unter Porsenna darstellt. Dies ist eine Composition von demselben Reichthum, die Gestalten eben so fein und geschmackvoll, wie auf Altdorfers Bilde; doch hat es nicht die Poesie des letzteren. Ein zweites Gemälde desselben Künstlers, ebendaselbst, Cäsar's Eroberung der Stadt Alesia in Gallien, ist ungleich weniger bedeutend. Fesele lebte in Ingolstadt. — Ebenso ist auch das Bild
13. eines andern Künstlers der Zeit, Georg Brew, den Sieg des Scipio über Hannibal bei Zama darstellend, in der Münch-

ner Galerie, nur eine mittelmässige Nachahmung Altdorfers; die Composition ist höchst überfüllt, ohne Sonderung der Massen, und die Ausführung des Einzelnen hart. — Von einem andern Schüler Altdorfers, Michael Ostendorfer, besitzt die Sammlung des historischen Vereins zu Regensburg einen Altar, welcher weniger durch Kunstwerth, denn 14. als Altarbild der protestantischen Zwischenzeit und als Analogie mehrerer Kranach'schen Bilder merkwürdig ist. Das Mittelbild enthält: oben Gott Vater, dann Christus als Lehrer zwischen den Aposteln, unten zwei Prediger mit ihrer Gemeinde; der Flügel rechts: oben die Darstellung im Tempel, dann die Taufe Christi, unten eine protestantische Taufe in einer Kirche; der Flügel links: Christus das Brod vertheilend, dann den Wein darreichend, unten die Communion in einer protestantischen Kirche; die Aussenbilder sind der biblischen Geschichte entnommen. — Ob Ostendorfer mit einem gleichnamigen bairischen Hofmaler oder mit einem gewissen Michael Ossinger identisch ist, von welchem die Münchner Pinakothek eine Glorie Gott Vaters besitzt, lassen wir dahingestellt. 15.

Georg Pens ging, nachdem er sich in Dürer's Schule gebildet hatte, nach Italien, in die Schule des Rafael (S. I, 270). So ist ein sehr bedeutender Unterschied zwischen seinen früheren und seinen späteren Arbeiten. In der k. k. Galerie zu Wien befindet sich von ihm das Gemälde einer Kreuzigung Christi mit kleinen Figuren, das sehr sauber und mit anmuthvoller Ermässigung der nürnbergischen Manier gemalt ist. — Eine andre Darstellung der Kreuzigung, in der Augsburger Galerie, ein Altarbild mit Flügeln, ebenfalls noch aus der früheren Zeit, ist dagegen beträchtlich befangener gehalten. — Ein heil. Hieronymus, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, zeigt einen tüchtig gemalten und durchgebildeten nachdenklich alten Kopf. — Zur Richtung der italienischen Kunst gehören ein Paar Bilder der Münchner Galerie, welche den Namen des G. Pens führen: Eine Judith mit dem Haupte des Holofernes, halbe Figur nackt — weich modellirt, aber hart in der Färbung. Sodann Venus und 16. 17. 18. 19.

Amor, ein Bild von scharfer Zeichnung und fast italienischer Färbung.

Einen ausgezeichneten Rang nimmt Pens als Portrait-20. maler ein. Die Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg besitzt ein vorzügliches Bild der Art, den Feldhauptmann Schirmer im Panzer darstellend. Im Berliner 21. Museum befinden sich drei Bildnisse (des Malers Erhard Schwetzer, dessen Frau und eines jungen Mannes), die auf gleiche Weise durch treffliche Anordnung, wie durch leichte, warme Farbe und freie Pinselführung ausgezeichnet sind. In zweien von diesen (II, No. 71, 72) waltet wieder mehr die deutsche Auffassungsweise vor, während das dritte, frühere (I, No. 2[illegible]5) mehr nach italienischer Art gemalt ist. (Ein Mann in schwarzem Pelzrock vom Jahr 1543 in der Wiener Galerie, Erasmus von Rotterdam nach Holbein in Windsorcastle.)

Unter den kleinen Kupferstichen des Georg Pens ist vornehmlich die Reihenfolge der Blätter, welche die Geschichte des Tobias darstellen, durch ein schönes, liebenswürdiges Gefühl ausgezeichnet. Hier vereint sich die deutsche Schlichtheit und Naivetät der Auffassung mit jener höheren Anmuth, die als ein Erbtheil Rafaels zu betrachten ist, auf eine glückliche, ungesuchte Weise.

Von Gemälden des **Jacob Bink***) (1490 oder 1504 zu Köln geb., in Diensten Herzog Albrechts von Preussen, gegen 1560 zu Königsberg gestorben) ist wenig bekannt. Seine Werke tragen im Allgemeinen den Stempel der Schule, vereint ebenfalls schon mit den Einflüssen italienischer Kunst.

§. 243. In einer entfernten Verwandtschaft zu Dürer steht **Matthias Grünewald** von Aschaffenburg, einer der bedeutendsten Meister jener Zeit. An Freiheit und Grossartigkeit der Auffassung, an Breite der Behandlung ist er Dürer und Holbein völlig gleichzustellen; volle, reiche Formen, grandiose Gewänder, mächtige, tiefe Farben (in schwä-

---

*) Untersuchungen über diesen Künstler in E. A. Hagen's Beschreibung der Domkirche zu Königsberg etc. 1833, S. 157 ff.

bischer Art) sind hier zu einer wahrhaft kühnen, auf die Wirkung ausgehenden und oft nur keck andeutenden, oft aber auch liebevoll durchgeführten Darstellungsweise benützt. In Betreff des geistigen Fonds muss er jenen beiden grossen Zeitgenossen allerdings nachstehen, doch sind seine Charaktere immerhin bedeutend genug. Im Auftrag des Kurfürsten Albrecht von Mainz*) malte er ein grosses Altarwerk für die Moritzkirche zu Halle an der Saale, wovon fünf Tafeln in die Münchner Pinakothek gelangt sind; sie enthalten die Bekehrung des Mauritius durch den heil. Erasmus (mit den Zügen des Kurfürsten) und vier andere Heilige in mehr als Lebensgrösse; eine sechste Tafel mit dem höchst würdevollen heil. Valentinian findet sich noch in der Stiftskirche von Aschaffenburg, in welcher das Ganze sich früher befunden hat. — Minder bedeutend und zum Theil von Schülerhänden sind sechs schmale Tafeln mit einzelnen Heiligen und zwei Tafeln mit der Messe des heil. Gregor in der Galerie zu Aschaffenburg. — Ein Altar in der S. Annakirche zu Annaberg, in der Mitte der Tod der Maria (nach Martin Schongauer), auf den Flügeln Legenden und einzelne lebensgrosse Heilige, steht hinwiederum an Geist und Schönheit den Münchner Bildern so nahe, dass man ihn nicht wohl einer andern Hand als der des Meisters zuschreiben kann. — Die Aussenflügel eines Altarschreins in dem einen Seitenschiff der Klosterkirche zu Heilsbronn, einzelne Heiligenfiguren enthaltend, werden ihm wenigstens mit Wahrscheinlichkeit beigelegt. „Die Gesichter sind von seltener Schönheit der Formen und grosser Reinheit des keuschen, edlen Ausdruckes, die Gestalten schlank, die Stellungen einfach und edel in den Linien, die Gewänder von überraschender Wahrheit und

1. 2. 3. 4. 5.

*) Ueber das sehr ausgedehnte Kunstmäcenat dieses hochgebildeten Fürsten, welcher eine ganze Anzahl der in diesem Abschnitt angeführten Künstler beschäftigte, vergl. den schätzenswerthen Aufsatz von C. Becker: „der Cardinal Albrecht etc. als Kunstbeförderer", im Kunstbl. 1846, No. 32 und 33. — Ueber Grünewald insbesondere vgl. Passavant, im Kunstbl. 1841, No. 104.

6. Schlichtheit der Falten“*). — Ein Altar in der Marienkirche zu Lübeck scheint ebenfalls an Adel und Freiheit der Conception und der Technik der besten Zeit Grünewalds würdig. Die einzelnen Tafeln, Heiligengestalten (u. a. Constantin der das als Unthier gestaltete Heidenthum zertritt) und eine ausserordentlich schön componirte Kreuzabnahme darstellend, sind gegenwärtig nicht in der ursprünglichen Ordnung zusammen-
7. gestellt und mannigfach übermalt. — Ein grosser Altar in der Frauenkirche zu Halle, vom Jahre 1529, liefert den sichern Beweis, dass Lucas Cranach wenigstens einige Zeit mit Grünewald gearbeitet hat, wenn er nicht geradezu dessen Schüler heissen muss**). Die Aussenseite enthält eine Verkündigung von einem geringern Schüler Grünewalds, das Innere vier Heilige von Cranach, das Innerste über einer grossartigen Landschaft eine Glorie der heil. Jungfrau, vor welcher der Donator, Kurfürst Albrecht kniet, und auf den Seiten zwei Heilige; diese Theile, sowie die Rückseite des Altars, S. Augustin und Johannes der Evangelist, sind treffliche,
8. späte Arbeiten von Grünewald selbst. — Auch ein schönes Rosenkranzbild in der Antonikapelle des Domes von Bamberg, mit den Bildnissen Leo's X. und des Kaisers Max ist
9. sein Werk, ebenso zwei Tafeln mit Heiligen im Museum zu Stuttgart; ferner (nach Waagen) eine Kreuzabnahme in der Galerie Esterhazy zu Wien, dort Schäuffelein zu-
10. geschrieben. — Von geringerer Bedeutung sind zwei Heiligenbilder grau in grau, im Städelschen Institut zu Frankfurt
11. a. M. und mehrere Bildnisse im Belvedere zu Wien; doch ist unter diesen ein trefflich einfaches Portraitbild des Kaisers Max und seiner Familie hervorzuheben.
12. (Ein schönes und ansehnliches Werk Maria in der Herrlichkeit, von S. Katharina und Barbara verehrt (die Aussenseiten der Flügel von Schülerhand) zu Kensington. — Schliesslich
13. erwähnen wir ein sehr grosses räthselhaftes Altarwerk (aus

---

*) Waagen, Deutschland I, S. 307.

**) Schülerthum wie Mitarbeiterschaft Cranachs werden von neuern Forschern entschieden in Abrede gestellt. v. Bl.

dem elsässischen Kloster Issenheim stammend, jetzt getrennt aufgestellt im Museum zu Colmar), welches schon im XVI. Jahrhundert die grösste Bewunderung erregte und in neuerer Zeit bald Dürer, bald Altdorfer und Baldung (letzterem mit grosser Wahrscheinlichkeit) zugeschrieben wurde, nach historischer Probabilität aber von Grünewald mit Hülfe verschiedener Schüler gemalt ist*). Bei verschlossenen Flügeln sieht man den Gekreuzigten zwischen den Seinigen und 2 Heiligen, in nächtlicher Landschaft; es ist eine grauenvolle Jammergestalt, über und über mit Schwären bedeckt, das Ganze übrigens in tüchtigem Styl der Dürer'schen Schule behandelt. Zwei Seitenbilder, S. Antonius und S. Sebastian, in schöner statuarischer Ruhe, der erstere von ganz besonderer Würde und Grösse, scheinen von der Hand des Meisters; die Altarstaffel, Christi Begräbniss, ist mir nicht mehr in der Erinnerung, ebenso die Innenseiten der Aussenflügel, Auferstehung und Verkündigung darstellend. Von höchster Pracht und Fülle sind nun die Aussenseiten der Innenflügel, welche wenn sie wirklich von Grünewald herrühren, denselben in phantastischen Licht- und Farbeneffekten dem Altdorfer mindestens gleichstellen. Man sieht Maria, eine Gestalt voll grandioser Lieblichkeit, mit dem Kinde, von Engeln begleitet, in einer wildromantischen, prachtvoll beleuchteten Berglandschaft; oben in dem gluthstrahlenden Himmel erscheint Gott Vater und niederschwebende Engel. Die Innenseiten der Innenflügel enthalten die Versuchung des heil. Antonius in einer öden, meisterhaft in Altdorfers Styl behandelten Landschaft (die Teufelsfratzen zum Theil nach Martin Schongauer) und das Gespräch des heil. Antonius mit dem heil. Paulus. Der Mittelraum endlich enthielt vergoldete Holzstatuen, welche noch ebendort vorhanden sind.

---

*) Vgl. Passavant, im Kunstbl. 1846, No. 48. Die neueste Forschung hat sich gegen obige „Probabilität“ für die voranstehende „Wahrscheinlichkeit“, nämlich für Hans Baldung Grün entschieden. Man darf annehmen, dass bereits Sandrart die verwandt klingenden Namen verwechselt hat. v. Bl.

Von Grünewald's Schülern werden wir Cranach besonders zu betrachten haben. Von einem gewissen Hans 14. Grimmer aus Mainz befinden sich zwei vorzügliche Portraits in der Moritzkapelle zu Nürnberg, welche jedoch bereits gänzlich von der altdeutschen Darstellungsweise abweichen; sie entsprechen wesentlich dem Charakter, welchen die Bilder der gleichzeitigen holländischen Portraitmaler tragen.

Von Johannes Aquila sind in der k. k. Galerie zu Wien zwei Scenen aus dem Leben der Maria vorhanden, die ein bestimmtes Eingehen auf Dürer'sche Motive, zugleich aber auch, wie es scheint, Erinnerungen an den schlichten Adel und die Milde der Bilder Schongauer's erkennen lassen.

Zweites Capitel.

Sächsische Maler.

§. 244. Der Richtung des Albrecht Dürer und seiner Schule zur Seite steht die sächsische Schule, deren Hauptmeister Lucas Cranach ist. Von Leistungen etwaniger Vorgänger dieses Künstlers ist wenig bekannt; doch finden sich einige Werke, die auf eine weitere Verbreitung der Kunst in Sachsen und den benachbarten Gegenden zu Anfange des XVI. Jahrhunderts schliessen lassen. Des Johann Raphon von Eimbeck haben wir schon (S. 429) Erwähnung gethan. Als ein sehr interessantes Werk, welches noch dem XV. Jahrhundert anzugehören scheint, ist sodann der Hauptaltar in der Moritzkirche zu Halle anzuführen: ein Schrein 1. mit holzgeschnitzten Figuren und mit dreidoppelten Flügelthüren, welche sämmtlich, aussen und innen, mit lebensgrossen Heiligen bemalt sind. In den Hauptlinien der Gewandung,

besonders bei den weiblichen Gestalten, findet man in diesen Gemälden sogar noch eine Erinnerung an die eigenthümlich grossen, oft weichen Linien des gothischen Styles: im Einzelnen treten jedoch die Motive der späteren Zeit ein. In den schönen stillen Gesichtern der Heiligen, namentlich der Weiber, in der besonderen nationellen Form der Köpfe, in der etwas geschlitzten Form der Augen, kündigt sich übrigens ein eigenthümlich gebildeter Meister an; die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und Modellirung. Allerdings steht das Werk im Einzelnen der Wohlgemuthschen Schule so nahe, dass man es kaum als unabhängige, einheimische Production bezeichnen darf. — Nicht minder anziehend ist der Schmuck des Hochaltares im Dome zu Brandenburg, ebenfalls ein Schrein mit Holzstatuen und mit gemalten Heiligenfiguren auf den Flügelthüren, vom Jahre 1518 *). Letztere wiederum sind grossartig feierliche Gestalten, in einem edlen würdigen Style gezeichnet, mit einer leichten, geistreich andeutenden Praktik gemalt, zugleich aber die einzelnen Köpfe mit grosser Sicherheit modellirt. Einige dieser Köpfe tragen das Gepräge einer ernsten, tief gemüthvollen Charakteristik, in andern herrscht mehr jener Hauch einer eigenthümlich weichen Milde, welcher den vorzüglichsten Leistungen des gothischen Styles eigen zu sein pflegt; und wie ferner einzelne Figuren in ihrer Gesammt-Erscheinung an Albrecht Dürer's grossartige Linien erinnern, so findet man in andern Einzelheiten, vornehmlich in der Behandlung der Stoffe, zugleich Anklänge an die Manier des Lucas Cranach. In Gemässheit dieser letzteren, mehr das Aeusserliche der Bilder betreffenden Umstände hat man dieselben bereits, obgleich irriger Weise, dem Cranach selbst zugeschrieben **).

2.

§. 245. Diese und ähnliche Bestrebungen wurden jedoch durch die ausgebreitete Thätigkeit Lucas Cranach des

---

*) Fiorillo, a. a. O. II., 193.

**) J. Heller, Leben Lucas Cranachs, S. 186.

älteren*), der durch ein langes Leben und äussere glückliche Verhältnisse begünstigt war, in Schatten gestellt. Lucas Cranach war im Jahre 1472 zu Kronach im Bambergischen geboren und starb im Jahre 1553 zu Wittenberg. Dass er Schüler Grünewald's gewesen, ist unwahrscheinlich, näher liegt die Vermuthung, dass der letztere sein Mitschüler gewesen (vergl. S. 514). Sein Familienname soll Sunder gewesen sein (nicht, wie fälschlich angegeben wird: Müller); den Beinamen führt er von seinem Geburtsorte. Er trat 1504 in die Dienste des sächsischen Kurfürstenhauses und ward Hofmaler der drei Kurfürsten Friedrich des Weisen, Johann des Beständigen und Friedrich des Grossmüthigen; letzteren begleitete er nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg (1547) in sein fünfjähriges Gefängniss und half die Sorgen des Kerkers durch treues Gespräch und heitere Bilder verscheuchen. Im Jahre 1533 ward er zum Bürgermeister von Wittenberg ernannt und stand fortwährend im vertrautesten Verhältniss zu den grossen Reformatoren der Kirche, namentlich zu Luther; die Heirath des letzteren mit der Katharina von Bora kam vornehmlich durch seine Bemühungen zu Stande.

Cranach hat in seinen Gemälden Vieles mit der Richtung Dürer's gemein, vornehmlich was die einfach unbefangene Auffassung der Natur und die schlichte, etwas dünne Behandlungsweise bei übrigens kräftiger Färbung anbetrifft; doch tritt bei ihm an die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes und grossartiger Kraft mehr eine naive, kindliche Heiterkeit und eine weichere, fast schüchterne Anmuth; jenes Element des Phantastischen hat bei ihm im Einzelnen die lieblichsten märchenhaften Blüthen hervorgetrieben. Er ist in vorzüglichem Sinne volksthümlich; sein Humor hat etwas von dem

---

*) Joseph Heller: Lucas Cranachs Leben und Werke. Bamberg 1821. — Ueber Cranachs Familiennamen s. die urkundlichen Nachrichten Förstemann's in der Allg. Preuss. Staatszeitg. 1841, 28. Dec. Christian Schuchardt, Lucas Cranach d. A. Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet. Leipzig bei Brockhaus 1851.

Volkswitze seiner Zeit; der Eindruck seiner Vortragsweise mahnt an Volksbücher und Volkslieder, und nicht mit Unrecht mag man ihn den Hans Sachs der Malerei nennen. Freilich hängt damit zusammen, dass er es, wie dieser, mit der Form im höhern Sinne nicht genau nahm und sich oft mit einer gewissen ergötzlichen Lebendigkeit begnügte, wo Ernst, Grösse und Reinheit verlangt wurden. Auch ist nicht zu vergessen, dass er sehr rasch und leicht producirte und eine grosse, überaus thätige Werkstatt beschäftigte, an deren Arbeiten oft nur Weniges sein Eigenthum sein mag. Sein Colorit ist insgemein von glänzender Frische und Tiefe, oft aber unharmonisch bis ins Grelle.

Seine Werke sind mannigfach, vornehmlich in den sächsischen Gegenden, zerstreut; hier sollen nur einige der interessantesten namhaft gemacht werden. Zunächst die grösseren Bilder heiligen Inhalts, meist Altarwerke

1. Eines seiner edelsten Bilder, vom Jahre 1509, im Chor des Domes von Erfurt, stellt Maria mit dem Kinde nebst zwei Engeln und der heil. Katharina dar. Es sind die lieblichsten Köpfe, voll zarter, inniger Empfindung glühender Liebe, und hierin wohl dem Francia zu vergleichen, welchem das Bild auch in der warmen, lebendigen Carnation, in der tiefen, prachtvollen Färbung der Gewänder nicht nachsteht.

Wittenberg besitzt ein paar bedeutende Werke von Cranach*). 2. Auf dem Rathhause befindet sich von ihm eine grosse Darstellung der zehn Gebote, vom Jahre 1516, die im Ganzen zwar seinen sonstigen Werken nicht völlig gleich steht, doch bereits durch eine energische Farbe und präcise Behandlung anzieht; zu bemerken sind hier die fabelhaften Teufelgestalten, die sich bei den Uebertretern der Gebote befinden. — Zu den vorzüglicheren Altarwerken Cranach's gehört 3. dasjenige, welches den Hauptaltar der Stadtkirche von Wittenberg schmückt. Das Mittelbild stellt das heil. Abend-

*) Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei etc. Wittenberg 1825 (Mit vielen Abbildungen). S. 94 f., S. 105 ff. — T. 8, 13—16.

mahl dar, eigenthümlich angeordnet, indem die Jünger um eine kreisrunde Tafel umhersitzen, mit verschiedenartig charakteristischen Köpfen. Auf dem rechten Flügelbilde ist die heil. Handlung der Taufe dargestellt, welche Melanchthon im Beisein eines Assistenten und dreier Pathen verrichtet; im Vorgrunde eine Gruppe geputzter Frauen als Zuschauerinnen, das Ganze nicht ohne eine eigenthümliche Gemüthlichkeit. Der linke Flügel ist die Beichte, bedeutender als das vorige Bild. In dem Beichtiger erblickt man das Portrait des Bugenhagen; mit strenger Würde entsündigt er einen kniend Reuigen (einen Bürger) mit dem Schlüssel in der Rechten, indem er zugleich einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit Reue sich angenähert hatte (einen Krieger), und dessen Hände gefesselt bleiben, mit dem Schlüssel in der Linken zurückweist. Als Untersatzbild ein viertes Gemälde mit kleineren Figuren: in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, auf der einen Seite eine Kanzel, von der herab Luther predigt, gegenüber eine anmuthig naive Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bilde eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. — Das ganze Werk enthält demnach eine Darstellung der vornehmsten Handlungen der protestantischen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrtesten Lehrer der heiligen Schrift; es ist neben jenen Apostelbildern von Dürer — wenn freilich der Ausführung nach keineswegs von ähnlicher Bedeutsamkeit, doch als eins der sinnreichsten und gedankenvollsten Erzeugnisse der neuen Glaubensrichtung zu betrachten.

4 Sehr trefflich ist ferner das Altarwerk, welches sich auf dem Hauptaltare, im Schiff des Domes von Meissen befindet. Das Mittelbild zerfällt in drei Abtheilungen: zuoberst die Kreuzigung Christi, darunter (in symbolischer Beziehung) das Opfer Isaaks und das Wunder mit der ehernen Schlange; das Opfer Isaaks ist eine höst grossartige Composition, wie man sie in der That nicht häufig bei Cranach findet, — daneben der Stifter des Bildes, ebenfalls eins seiner vorzüglichsten Portraits. Auf den innern Seiten der Flügelbilder ist in sechs

Abtheilungen die Geschichte der Auffindung des heil. Kreuzes dargestellt, auf den Aussenseiten derselben Christus mit der Dornenkrone und Maria; dazu noch zwei Flügel mit den Symbolen der Evangelisten. Diese sämmtlichen Flügelbilder, zwar ebenfalls von grossem Werthe, scheinen in mehrfachen Bezügen die Hand des jüngeren Cranach zu verrathen, der seinem Vater in späterer Zeit bei der Ausführung bedeutender Werke zur Hand zu gehen pflegte.

Ein grosses Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar stellt auf dem Mittelbilde den gekreuzigten Heiland dar, Johannes der Täufer, Cranach und Luther auf der einen Seite stehend, auf der andern der Erlöser als Sieger über Tod und Teufel; auf den Seitenflügeln die Bildnisse der Familie Kurfürst Friedrich's des Grossmüthigen. Dies Bild gehört der späteren Zeit des Künstlers an; im Einzelnen ebenfalls vortrefflich, zeichnet es sich besonders durch die Schönheit der Portraitfiguren aus, unter denen besonders das Bildniss Luthers ein Meisterwerk ersten Ranges ist*). 5.

In der St. Blasiuskirche zu Nordhausen befindet sich eine Erweckung des Lazarus, bei der einerseits die Jünger, andrerseits Luther, Melanchthon und der Maler selbst (nebst Andern) zugegen sind. Im Vordergrunde der Stifter, Bürgermeister Meyenburg, mit seiner Familie, unter der besonders ein blasses Knäbchen (durch ein kleines schwarzes Kreuz über dem weissen Hemd wohl als verstorben bezeichnet) gar rührend schuldlos dreinsieht. 6.

Ein jetzt getrennt aufgestellter Altar in der Pfarrkirche zu Schneeberg im Erzgebirge, gestiftet 1539, wird als ein Hauptwerk Cranach's bezeichnet. In dem Mittelbilde, der Kreuzigung ist namentlich die ohnmächtige Maria überaus edel; an Schönheitsgefühl ist sie, wie die umstehenden Frauen, den Dürer'schen Gestalten überlegen; der Schmerz in dem sterbenden Christus, die Reue im guten Schächer hat den würdigsten Ausdruck gefunden; die Kriegsknechte sind bei 7.

*) H. Meyer: Ueber die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar.

aller Gemeinheit wenigstens lebendig und nicht carikirt. Auch das Abendmahl auf der Altarstaffel und das (zum Theil verdorbene) jüngste Gericht auf der Rückseite sind reich an schönen Köpfen und ausdrucksvollen Motiven. Die vier Flügelbilder der Vorderseite und die vier der Rückseite enthalten eine analoge Zusammenstellung heiliger Geschichten und Symbole*) im protestantischen Sinne wie die oben genannten Altarwerke, und sind ein ebenso merkwürdiger Beweis für die anfänglich so enge Verschwisterung des Protestantismus mit der damaligen Kunst.

Um nicht durch die Aufzählung mannigfach gleichartiger Werke zu ermüden, möge hier nur noch eine Reihenfolge von Gemälden aus der Passionsgeschichte Christi in der Gemäldegalerie des k. Schlosses zu Berlin erwähnt werden, in denen wiederum jenes, bei andern Künstlern der Zeit berührte Streben nach übertriebener Charakteristik hervortritt. Sie sind aus der Zeit von 1537 und 1538. Eine Kreuztragung, ein äusserst lebensvolles Bild, die Schergen und Zuschauer mit trefflich gemalten, energischen Köpfen und ebenso eine Geisselung sind unter diesen Bildern namentlich hervorzuheben. Die drei Bilder aus der Leidensgeschichte Christi, die sich im Berliner Museum befinden, gehören, wie es scheint, zu derselben Folge.

In einigen kleineren Bildern heiligen Inhalts zeigt sich vornehmlich Cranach's Richtung zum Anmuthigen in ihrer schönsten Entwickelung, seltner zugleich die eben besprochene Neigung zu übertriebener Charakteristik. Beides vereint, in der Darstellung der angeklagten Ehebrecherin, die sich in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet; hier ist Christus von sehr mildem, liebevollem Ausdrucke, die Ankläger dagegen von äusserst rohem bestialischem Charakter. Wiederholungen des Bildes, mit einzelnen Veränderungen, kommen mehrfach vor, in der Münchner Pinakothek, in der Galerie

*) Das Nähere s. bei Waagen, Deutschland, I, S. 53. Zwei kleinere Bilder, von ähnlichem Inhalt wie diese Flügel, befinden sich in der Moritzkapelle zu Nürnberg.

Esterhazy zu Wien, u. s. w. — Ungleich anziehender jedoch 12.
ist die Darstellung Christi, welcher die Kinder segnet, die
Cranach ebenfalls mehrfach, in verschiedener Weise gemalt
hat. Eins der schönsten Exemplare dieser Darstellung be- 13.
findet sich in der Wenzelkirche zu Naumburg; was den Zauber
der Unschuld, der naiven Grazie und tiefsten Gemüthlichkeit
anbetrifft, so möchte dies Bild vielleicht von keiner
andern Leistung des Meisters übertroffen werden. Ein zwei- 14.
tes Bild desselben Inhalts sieht man in der St. Annenkirche
zu Augsburg, ein drittes (vortreffliches) in der Sammlung von 15.
Thomas Baring in London, ein viertes im Besitz der Familie 16.
von Holzhausen zu Frankfurt a. M., u. s. w.; auf letzterem
Bilde sind Luther und seine Frau als Kinder dargestellt. —
Hieher gehören auch verschiedene kleine Bilder Cranach's mit
Darstellungen der heil. Familie, wie sich z. B. ein sehr an- 17.
muthiges Bild der Art, vom Jahre 1504 in der Galerie Sciarra
zu Rom, ein andres im Besitz des Herrn Campe zu Nürn- 18.
berg befindet. — Eins der nicht eben zahlreichen Legenden- 19.
bilder Cranach's, die heil. Ursula mit ihren Jungfrauen in der
öffentlichen Sammlung zu Basel, ist überreich an anmuthigen
Mädchenköpfen.

§. 246. Aber auch bei Cranach hat, wie bereits angedeutet
wurde, die allgemeine Richtung der Zeit aufs Phantastische
eine eigenthümlich selbständige Ausbildung erlangt,
und erscheint dann mit allem Zauber, welchen die Poesie der
Mährchenwelt zu bieten vermag, geschmückt. Unter den
Werken der Art war mir besonders ein kleines Bild inter- 1.
essant, welches sich unter den Gemälden des „gothischen
Hauses“ im Park zu Wörlitz befand und im dortigen Kataloge,
nicht ganz passend, als „der Ritter am Scheidewege“
bezeichnet war. Man sieht auf dem Bilde einen stahlgepanzerten
Ritter, der sinnend auf einem Steine sitzt, und vor
ihm drei nackte Jungfrauen, welche farbige Schleier um ihre
Hüften tragen, das Haupt mit Hut, Netz und Ketten geschmückt.
Zwischen den Jungfrauen und dem Ritter steht
ein Greis in goldglänzendem Harnisch, den Helm mit Schnäbeln
und Flügeln verziert, die Füsse von den Knien an ent-

blösst, indem er mit seltsam diabolischem Hohn auf jenen herabschaut. Im Hintergrunde ein felsiges Gebirge. Ich glaubte in dem Bilde einen Moment aus der alten Geschichte des Tannhäusers, der zu dem Venusberge verlockt ward, zu
2. erkennen *). — Ein andres reiches Mährchenbild, dazu das alte Testament den Stoff hergegeben, befindet sich in der öffentlichen Galerie zu Augsburg. Man sieht hier Delila, in einem schönen Garten sitzend, und den Simson, der als ein stolzer Ritter mit reichen Goldschienen angethan ist und, den Eselskinnbacken in der Hand, in ihrem Schoosse schläft. Sie schneidet ihm mit einer zierlichen Scheere die Haare ab. Im Walde schleichen wohlgerüstet die Philister heran; zur Seite ist eine schöne, reiche Aussicht. — Sehr anziehend ist ferner ein kleines Bild der Gemälde-Galerie des Berliner
3. Museums, welches Apollo und Diana im Walde vorzustellen scheint. Beide sind nackt Apollo, ein bärtiger Mann mit Pfeil und Bogen, ist zwar, wie gewöhnlich Cranach's männliche Figuren der Art, nicht sonderlich bedeutend. Diana dagegen, die in einer zierlich naiven Stellung auf dem Rücken eines stattlichen Hirsches sitzt, hat einen eigenthümlichen Liebreiz; es ist die jungfräuliche Königin des Waldes, die der Jäger zur einsamen Mittagsstunde zuweilen an heimlicher Stätte erblickt; ein phantastischer Nachklang verschollener Gebilde des Alterthums.

Aehnliche Gestalten hat Cranach mannigfach darzustellen beliebt, vornehmlich Venusbilder, denen man nicht selten in

---

*) Der Apfel, den auf einem entsprechenden Holzschnitt Cranach's die Eine der nackten Schönen in der Hand trägt, lässt wohl keinen Zweifel, dass das bekannte Urtheil des Paris gemeint ist. Der Alte mit dem Flügelhelm ist Niemand anders als Merkur, der übrigens (wie die ganze Darstellung,) u. a. in einer altfranzösischen Miniatur im Berliner Kupferstichcabinet bei Altdorfer (Bartsch No. 60) und auch anderswo, z. B. in den alten Tarokkarten des „giogo di Mantegna“ ähnlich zu erblicken ist. Noch weniger als an „Tannhäuser“ wird natürlich (mit Rathgeber und Schuchardt) an König Alfred und die drei Töchter Albonaks zu denken sein. Vergl. Kugler selbst im D. Kstbl. 1852 S. 60. Den Kern seiner Behauptungen, das Phantastische in Cranachs betreffenden Bildern dürfte wohl Niemand anfechten wollen. v. Bl.

den Gemälde-Galerieen begegnet; doch hat er hier, besonders wenn es grosse Figuren, und diese in ruhiger Stellung begriffen sind, nicht selten seine eigenthümliche Richtung verlassen und sich in ein Feld gewagt, zu dessen Vollendung venetianische Technik und venetianische Gluth nothwendig waren. Eins der ansprechendsten Bilder dieser Art befindet sich in der Galerie des k. Schlosses zu Berlin. Es ist eine nackte Venus, die an einem Springbrunnen liegt, eine sehr anmuthige Gestalt in zierlichsten Formen und von feiner, sauberer Ausführung, den Hintergrund des Gemäldes bildet eine reiche Landschaft. — Unter den bessern Bildern dieser Gattung ist auch eine Venus mit Amor in der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg zu nennen. Andere Venusbilder, Darstellungen von Adam und Eva, u. s. w., deren viele Exemplare vorhanden sind, gehen oft tief in Manier und Gemeinheit hinein. — Ausgezeichnet ist dagegen eine Lucretia in der öffentlichen Sammlung zu Basel; mit dem treffenden Ausdruck der gekränkten Ehre in dem edel sinnlichen Antlitz scheint sie den Dolch zu prüfen. Eine andere Lucretia befindet sich in der Galerie zu Pommersfelden. — Hie und da gestalten sich solche Motive zu einer Art von Genrebild in lebensgrossen Halbfiguren, ähnlich wie bei Jan Massys; dahin gehören Hercules mit Omphale (ein Exemplar im Berliner Museum), Simson mit Delila, ein Alter von einem Mädchen geliebkost (z. B. in der ständischen Galerie zu Prag, von 1531) u. dgl. m. Vielleicht trägt die Gesinnung der Besteller mit die Schuld, dass dergleichen oft nicht bloss derb, sondern absichtlich und gemein ausgefallen ist.

4. 5. 6. 7. 8.

Endlich möge unter den Bildern dieser Richtung noch eine höchst eigenthümliche Composition Cranach's in der Galerie des Berliner Museums, den Brunnen der Jugend darstellend, angeführt werden. Es ist ein weites Bassin, von Stufen umgeben und mit einem reich geschmückten Springbrunnen in der Mitte. Auf der einen Seite, wo das Land steinig und unfruchtbar ist, wird eine Menge alter Weiber auf Wagen, Pferden, Karren u. s. w. herangeschleppt

9.

und mühsam ins Wasser hineingethan. Auf der andern Seite des Springbrunnens erscheinen sie als feine junge Mädchen, die im Wasser herumplätschern und allerlei zierlichen Unfug treiben. Daneben ist ein grosses Zelt, in das sie ein Herold höflich einladet und wo sie mit köstlichen Kleidern angethan werden. Dann ist auf einer fröhlichen Wiese ein Festmahl bereitet, und von da geht es zum Tanz; der bunte Reigen verliert sich ins Gebüsch. Die Männer leider sind nicht jung geworden und haben ihre grauen Bärte behalten. Das Bild ist vom Jahre 1546, dem vierundsiebzigsten des Meisters.

Als Portraitmaler nimmt Cranach eine bedeutende Stelle ein und zeichnet sich wiederum durch sein schlichtes, aufrichtiges Anschliessen an die Formen der Natur aus. Schon im Vorigen, bei Gelegenheit einzelner Altarblätter, sind einige seiner vortrefflichsten Portraitdarstellungen erwähnt worden. Als selbständige Gemälde findet man deren in verschiedenen Galerieen, wie z. B. die Galerie der Uffizien zu Florenz mehrere von vorzüglichem Werthe enthält; die bedeutendste Auswahl in der Galerie des Berliner Museums; sehr schön, schlicht und würdig, so wie von trefflicher warmer Färbung ist unter diesen vornehmlich das Portrait des Herzogs Georg von Sachsen. Ein andres dieser Bilder ist eigenthümlich aufgefasst; es stellt den Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg, als heiligen Hieronymus in leuchtender Cardinalstracht dar, in fröhlicher Waldeseinsamkeit studirend, umgeben von allerlei schönen und edlen Thieren. — Eine andere gemüthliche Darstellung desselben Cardinals als S. Hieronymus im Studirzimmer zwischen Büchern, Früchten, Vögeln etc. findet sich in der Galerie von Darmstadt Das Datum lautet 1525.

Auch als Thiermaler war Cranach seiner Zeit sehr berühmt; er wusste das mannigfache Gethier und Geflügel mit solcher Treue abzubilden, dass dergleichen oftmals zu Täuschungen und Scherzen Anlass gab. Ein treffliches Beispiel der Art hat er uns u. a. in den Zeichnungen jenes Gebetbuches in der Hofbibliothek von München hinterlassen, dessen vorderer Theil von Dürer (S. 491), der hintere von ihm mit

Randverzierungen geschmückt ist. Cranach gefiel sich hier, die verschiedenartigsten Thiergruppen leicht mit der Feder zu entwerfen*). Zwei je sechs Fuss breite Hirsch- und Eberjagden, das Eine mit Kurfürst Johann Friedrich, seiner Gemahlin und Gefolge zu Pferde, befindet sich im Museum von Madrid, andre grosse Jagdbilder auf der Moritzburg bei Dresden.

Es ist eine namhafte Anzahl von Holzschnitten Cranachscher Compositionen aus seiner früheren Zeit, meist der heiligen Geschichte oder Legende angehörig, vorhanden. Auch hat er mehrere Portraits berühmter Zeitgenossen in Kupfer gestochen.

§. 247. Von der bedeutenden Einwirkung, die Cranach's künstlerische Thätigkeit auf seine Umgebungen ausgeübt und von der vielfachen Nachfolge, die sie hervorgerufen, giebt die grosse Anzahl von Gemälden ähnlichen Styles Zeugniss, die man in den sächsischen Gegenden zerstreut findet und die nicht selten für die Werke des Meisters gelten. Von eigentlichen Schülern Cranach's ist allerdings wenig bekannt**). Der vorzüglichste unter diesen war sein Sohn, Lucas Cranach der jüngere, der in seinen späteren Lebensjahren, wie früher der Vater, die Stelle des Bürgermeisters von Wittenberg bekleidete. Dieser Künstler scheint sich indess, wie nach seinem Vater, so zugleich nach Albrecht Dürer gebildet zu haben, wie sich dies aus verschiedenen Anklängen, bald an die Weise des einen, bald an die des andern, ergiebt; eigenthümlich aber ist ihm eine weiche Anmuth und Süssigkeit, die sich vornehmlich in seinem blühenden (zuweilen nur etwas zu rosigen) Colorit ausspricht. Er ist einer derjenigen, die am längsten (er starb 1586) an der treuen Weise der alten Kunst ausgehalten haben, während seine Zeitgenossen schon fast sämmtlich einem fremden manierirten

---

*) Lith. von Strixner: Des ältern Lucas Müllers, genannt Cranach, Handzeichnungen. Ein Nachtrag zu Albrecht Dürer's christl. myth. Handz. München 1818.

**) Vgl. Rathgeber, Galerie von Gotha, S. 176.

Einflusse zu folgen begannen. Er benutzte manche Compositionen seines Vaters, erreichte, denselben jedoch in der sichern, festen Behandlungsweise nicht immer. Aus einer Denkschrift über den ältern Cranach, die M. Matthias Gunderam 1556 im Thurmknopf der Wittenberger Stadtkirche niedergelegt, scheint immerhin hervorzugehen, dass man schon bei Lebzeiten Arbeiten des Sohnes von denen des Vaters nicht immer zu unterscheiden gewusst hat. Es werden daher manche Bilder nicht ohne Grund bald dem jüngern Lucas, bald seinem früh verstorbenen und angeblich höher begabten Bruder Johannes zugeschrieben.

1. Die Stadtkirche zu Wittenberg bewahrt mehrere Gemälde*) dieses Künstlers: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, zu den Füssen die kniende Familie des Stifters, ein treffliches Bild; — eine Geburt Christi, in der das Gebälk des Stalles mit einer Menge lustiger Engelknaben erfüllt ist; — die Bekehrung des Saulus, wenig bedeutend; — und eine eigenthümliche Darstellung, welche wiederum im nächsten Bezuge zu den kirchlichen Verhältnissen der Zeit steht. Es ist der Weinberg des Herrn, dessen eine Hälfte durch Personen der gesammten römischen Clerisei vernichtet wird, während auf der andern die sämmtlichen Helden der Reformation für das Gedeihen desselben beschäftigt sind; freilich eine Composition, in welcher das naiv Poetische der Darstellung die malerischen Verdienste bei Weitem überwiegt. (Ein Aehnliches in Freienwalde, unweit Berlin.) —
2. In der Stadtkirche des nahe gelegenen Kemberg sind die inneren Flügelbilder des Altarwerkes ebenfalls von der Hand des jüngeren Cranach gemalt. — Eins seiner anziehendsten
3. Bilder (wenigstens nehme ich durchaus keinen Anstoss, ihn als den Verfertiger desselben zu bezeichnen) befindet sich im Dome von Merseburg, an einem Pfeiler des Schiffes hängend; es ist eine Vermählung der heil. Katharina und
4. einzelne Heilige auf den Seitenflügeln**). — Mehrere Tafeln,

---

*) Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, S. 99 ff.; — T. 9—12.

**) Ein Monogramm MA in dem Gürtel der heil. Katharina lässt

von derselben Hand wie das ebengenannte Gemälde, befinden sich im westlichen Chore des Domes von Naumburg. Zwei derselben, Flügelbilder, auf deren äusseren Seiten die Verkündigung, auf den inneren die Gestalten Christi mit der Dornenkrone und der Maria gemalt sind, gehören einem Altarschreine an, der früher mit Schnitzwerk gefüllt war; die übrigen bildeten zusammen ein andres Altarwerk: als Mittelbild die Bekehrung des Saulus mit kecken Ritterfiguren, auf einem drüber zu stellenden Bilde zwei treffliche Engel mit dem Schweisstuch, auf dem Untersatzstücke die Brustbilder der vier Kirchenlehrer, auf den Flügeln die Gestalten einzelner Heiligen. Leider sind diese Tafeln sämmtlich mehrfach beschädigt, doch noch von späteren Restaurationen unberührt. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg 5. werden mehrere Bilder mit dem Namen des jüngeren Cranach bezeichnet, die wiederum entschieden dieselbe Hand zeigen. In einigen von diesen tritt auch jene phantastische Richtung der älteren Künstler hervor, namentlich in einer Darstellung des Sündenfalles, wo Tod und Teufel in seltsamer Wildheit hinter Adam herjagen; ähnlich auch in einem zweiten Bilde desselben Inhalts, welches jedoch durch zahlreiche Allegorieen einen mehr nüchternen Charakter gewonnen hat. — In der Bibliothek zu Weimar werden meh- 6. rere vorzügliche Portraitbilder des jüngeren Cranach vom Jahre 1561 aufbewahrt. — Manche seiner Bilder gelten als Arbeiten seines Vaters; selbst das Bild der Ehebrecherin 7. (S. 522) in der Moritzkapelle schreiben manche ihm zu. In 8. der Galerie von Pommersfelden befindet sich von seiner Hand ein besonders reiches und gut ausgeführtes Exemplar 9. des Christus mit dem Kindlein. Grabtafeln in der Frauen- 10. kirche zu Zwickau (1544) und in der S. Annenkirche zu Annaberg (1571, die letztere wiederum die Ehebrecherin als Anspielung auf die Sündenvergebung enthaltend). Zu seinen besten Bildern werden von Waagen eine Predigt Johannis 11.

---

allerdings noch die Möglichkeit offen, an Matthias (Grünewald) von Aschaffenburg zu denken. Vergl. Otto, die Schloss- und Domkirche zu Merseburg, S. 12.

in der Galerie zu Braunschweig, und eine Maria, die dem 12. Kinde eine Traube reicht, in der Münchner Pinakothek, in- 13. gleichen die Brustbilder der Kurfürsten August und Moritz von Sachsen in der Dresdner Sammlung gerechnet.

Die Thätigkeit der beiden Cranach hat nun zwar den besondern Werth, eine protestantische Kirchenmalerei aufrecht gehalten zu haben. Obschon des bunten Legendenreichthums und der Himmelskönigin beraubt, konnte diese Malerei noch immer durch grosse Fassung ihrer Aufgaben und durch eine gemüthvolle Symbolik eine bedeutende Stellung einnehmen, wenigstens in lutherischen Ländern. Allein die innern Antriebe zur Stiftung kirchlicher Gemälde waren doch bei weitem nicht mehr so stark, seitdem das Gefühl eines verdienstlichen Werkes dabei wegfiel; sodann nahmen andere geistige Richtungen die besten Kräfte in Beschlag, während zugleich die dogmatischen Streitigkeiten innerhalb des Protestantismus die sichere Harmlosigkeit des für die Kirche arbeitenden Malers erschüttern mussten. — 14 Als einer nicht unbedeutenden Stiftung aus späterer Zeit erwähnen wir die zwölf grossen Apostelgestalten, nebst Christus und Johannes dem Täufer, über den Emporenpfeilern der Pfarrkirche zu Schneeberg. Sie sind von sehr ungleichem Werth, theilweise (wo etwa Dürer'sche Vorbilder zu Grunde lagen) würdig und grossartig, theilweise gemein und kümmerlich. Als Maler nennt die Chronik den Melchior Krodel; auch erkennt man die Jahrzahl 1581.

Drittes Capitel.

Oberdeutsche Schulen.*)

§. 248. Wie bei Cranach, so kreuzen sich auch bei mehrern der folgenden Künstler verschiedene Einwirkungen,

*) Vgl. bes. Grüneisen, Niclaus Manuel, S. 64 ff.

ohne dass man in dieser Zeit schnellen Aufblühens, zumal bei einer so mangelhaften Tradition, das Nähere mit Sicherheit ermitteln könnte. Was nicht durch unmittelbares Schulverhältniss zu einem Meister oder durch Studium von dessen Werken auf einen Nachfolger überging, das konnte sich dieser wenigstens theilweise aus Kupferstichen und Holzschnitten aneignen, wie denn Unzählige auf diese Weise von Albrecht Dürer gelernt haben. Eine strenge Eintheilung in Schulen ist somit gerade in dieser Periode schwer durchzuführen; die alten Werkstätten in Augsburg, Colmar, Ulm u. s. w. hatten sich, wie es scheint, aufgelöst und den Nachfolgern freies Feld gelassen.

Wir betrachten zunächst die Ulmer Schule.

Der vorzüglichste Künstler derselben ist Martin Schaffner, welcher 1499—1535 thätig war*). Aus der Schule Zeitbloms und Schühleins hervorgegangen, scheint er in der Folge auch Oberitalienische Einflüsse aufgenommen zu haben. Seine Richtung ist im Ganzen die eines schönen, lebensfrohen Naturalismus; Gestalten und Situationen sind meist dem gewöhnlichen Leben entnommen, aber in edler Fülle und Bedeutsamkeit durchgeführt, obwohl ohne die Charaktertiefe des jüngern Holbein, an welchen seine Conception wohl hie und da erinnert. Auch der tiefe Ernst seines Vorgängers Zeitblom war im Ganzen nicht sein Gebiet. — Die grösste Anzahl von Gemälden seiner Hand befindet sich unter den Werken der Münchner Galerie. Vornehmlich vier unter diesen, welche aus der Prälatur von Wettenhausen herstammen, sind als vorzügliche Arbeiten auszuzeichnen: die Verkündigung Mariä, die Darstellung im Tempel (vom Jahre 1524), die Ausgiessung des heil. Geistes und der Tod der Maria. Hier erscheint Martin Schaffner als ein milder, höchst liebenswürdiger Maler, voll innigen Gefühles und mit Sinn für zarte und edle Formen

*) Vgl. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben, S. 53 ff. Von einem mit Martin Schaffner verwandten Künstler scheinen die Flügelbilder eines Altars von 1523 in der Kirche zu Tiefenbronn herzurühren.

begabt, besonders in Rücksicht auf die Bildung der Köpfe. Nur seine Färbung, vornehmlich des Nackten, ist nicht bedeutend; sie ist eigen hell und leise graulich, ohne jedoch kalt zu sein. Vortrefflich ist besonders das letzte der genannten Gemälde; das Zurücksinken der Maria, die mit den Aposteln betend kniete (eine eigenthümlich sinnige Darstellung des Gegenstandes), und die verschiedenartige Theilnahme in den Köpfen der Apostel ist hier sehr glücklich
2. ausgedrückt. Eine andere Reihe von Bildern aus der Passionsgeschichte Christi, vom Jahre 1515, in der Schleissheimer Galerie, zeigt eine Behandlungsweise, die sich mehr dem Genre anzunähern beginnt. — Noch ein bedeutendes
3. Werk Schaffner's, vom Jahre 1521, befindet sich über dem Hauptaltare des Münsters von Ulm. Die Mitte dieses Altarschmuckes bildet ein Holzschnitzwerk, welches die heilige Familie darstellt; die Flügel sind Gemälde von Schaffner's Hand, auf den inneren Seiten Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria, auf den Aussenseiten verschiedene Heilige darstellend. Die erstern gehören zu den reichsten und interessantesten Darstellungen der Sippschaft Christi, die Mütter sind von derbem, schwäbischem Naturell, die Kinder (lauter künftige Apostel) zum Theil von reiner Schönheit, spielend, lernend und sich streitend. Der Faltenwurf ist zuweilen noch eckig, aber grossartig und in längeren
4. Massen gehalten. — Eine Anbetung der Könige, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, hat wieder portraitartige, rund-
5. liche, hier selbst etwas starke Köpfe. — Sehr reizend ist eine Tafel mit mehrern auf einer Wiese sitzenden weiblichen Heiligen, in der Sammlung des Domherrn v. Hirscher zu Freiburg i. B. (Ein ähnliches in Berlin, wenn es nicht dasselbe ist*). Fünf davon sind reizende, fröhliche Mädchen; die sechste, eine alte heilige Nonne, scheint ihnen als Auf-
6. seherin beigegeben. — Portraits sind in der Besserer'schen Kapelle und in der Sakristei des Ulmer Münsters vorhan-
7. den. — Ein sehr vorzügliches weibliches Bildniss, ohne

*) Waagen a. a. O. S. 279.

Zweifel von M. Schaffner, befindet sich (neben andren Werken älterer deutscher Schule) im Besitz des Grafen Leutrum zu Stuttgart. — Andere, minder bedeutende Bilder in der Augsburger Galerie u. a. a. O. — Das frühste bekannte Werk, eine heil. Familie vom Jahre 1499, im Belvedere zu Wien. — Ein überaus reiches und zierliches Rosenkranzbild in der Kirche zu Schwabach scheint ebenfalls von Schaffner herzurühren. 8. 9. 10.

Nur beiläufig erwähnen wir des Hans Schöpfer von Nördlingen, eines mässigen Meisters der schwäbischen Schule dieser Zeit, von welchem die Moritzkapelle zu Nürnberg ein männliches Bildniss enthält. 11.

Ein ungleich bedeutenderer Künstler, welcher mit Martin Schaffner Manches gemein hat, dabei aber einen unmittelbaren Einfluss Dürer's erkennen lässt, ist Hans Baldung, genannt Grien, von Gmünd in Schwaben, geb. um 1470(?). Er lebte und arbeitete in der Folge meist im Elsass und Breisgau und starb zu Strassburg im Jahre 1552, Nur ein Hauptwerk ist von ihm vorhanden, der im Jahre 1516 vollendete grosse Hochaltar des Münsters zu Freiburg im Breisgau*), ein Kleinod oberdeutscher Malerei, welches dem Besten, was von Grünewald und Schaffner erhalten ist, in keiner Weise nachsteht und fast durchweg unberührt erhalten scheint. Das innere Mittelbild, 9 Fuss hoch, enthält eine reiche, prachtvolle Krönung der Maria durch Gott Vater und Christus, umschwebt von leichten musicirenden Engeln, auf dem Hintergrunde eines lichten Wolkenmeeres, welches sich bei näherer Betrachtung in zahllose Cherubs- 12.

*) Eine treffliche Beschreibung dieses Werkes und urkundliche Nachweise über die Lebensumstände des Meisters s. bei H. Schreiber: das Münster zu Freiburg, 2. Aufl. Textheft I, S. 36 und f., II, S. 23 u. f., und von Demselben: das Münster zu Strassburg, 2. Aufl. Textheft S. 75. — Die ehemals sehr vorzüglichen, jetzt aber nur noch schwer zu rettenden Glasgemälde im Chorumgang des Freiburger Münsters enthalten lauter Votivdarstellungen dieser Zeit, zum Theil von Mitgliedern des Kaiserhauses gestiftet, welche, Jeder vor seinem Patron kniend, unter reichen Renaissancearchitekturen dargestellt sind. Die Erfindung des Fensters der Alexanderkapelle ist von Baldung, die übrigen ebenfalls von bestem oberdeutschem Styl.

köpfchen auflöst. Die Innenseiten der Flügel stellen die Apostel als Zuschauer der himmlischen Handlung, in zwei Gruppen zusammengedrängt, dar; vorzügliche Charaktere, aber in der Darstellung des Körperlichen doch nicht ganz sicher und entschieden. Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf der Aussenseite derselben und auf zwei feststehenden Seitenbildern die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Flucht nach Aegypten. Die Verkündigung, wie es scheint von anderer Hand, ist weniger durch die Ausführung, als durch eine besondere Intention bedeutend; der Engel ist nämlich wie von einer dunkeln Ahnung ergriffen mit sträubendem Haare dargestellt; er deutet auf ein in himmlischem Lichtglanz niederschwebendes Kind, welches schon das Kreuz im Arme trägt; Maria schaut voll ruhiger Ergebung auf ihn hin. In der Heimsuchung ist der überaus süsse und liebliche Ausdruck der heil. Jungfrau und das stille, milde Antlitz der Elisabeth von grösstem Reize. Bei der Geburt Christi geht das Licht, vielleicht zum erstenmal in der nordischen Kunst, allein vom Kinde aus, welches wie ein überaus heller Mondglanz die ganze Gruppe beleuchtet*); ausser diesem meisterhaften Lichteffekt ist wiederum der Ausdruck der Maria und die fünf Engel, welche die Windeln in die Höhe heben, von grosser Zartheit. Das liebenswürdigste Bild ist indess die Flucht nach Aegypten; die heil. Familie zieht an einer Dattelpalme vorüber, auf welcher vier überaus liebliche Engelknaben herumklettern; ein fünfter schwingt sich vom äussersten Zweige auf das Maulthier herab und reicht dem Christuskinde, welches sich an die Mutter schmiegt, mehrere Früchte. — Die Rückseite des Altars enthält in der Mitte eine vorzüglich ausgeführte, grosse Kreuzigung nach Dürer'scher Composition, und auf den Flügeln je zwei grandiose Heilige. Ein Staffelbild unter der Kreuzigung stellt die Donatoren (treffliche Portraitköpfe) mit der heil. Jungfrau dar.

---

*) Nach Waagen a. a. O. S. 280 wäre die Gruppe nicht bloss vom Kinde aus, sondern überdies durch wirklichen Mondschein beleuchtet.

Was ausserdem von Baldung erhalten ist, giebt von seinem künstlerischen Vermögen selten einen Begriff; es sind meist kleinere Arbeiten von kalter, trockener, auch manierirter Färbung und übertriebener Charakteristik. So z. B. eine Kreuzigung und eine Steinigung des Stephanus 13. im Berliner Museum, Hercules und Antäus in der Abel'- 14. schen Sammlung zu Stuttgart, u. A. m. Dagegen sind zwei 15. Bildchen der öffentlichen Sammlung zu Basel, üppige Frauen, von Skeletten angefasst, sowohl durch die vortreffliche Behandlung als durch die wenn nicht anziehende, doch geistvolle Conception bemerkenswerth; ebenso, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, die „Klugheit am Abgrunde", eine 16. bis auf den sehr zarten Schleier nackte Figur, mit der Jahrzahl 1525. Zwei Altarflügel in der Bibliothek zu Colmar, 17. Versuchung St. Antons und sein Wüstenbesuch bei S. Paulus Eremita, zeichnet sich erstere durch grossartige Phantastik, der zweite durch die schöne Landschaft aus.

§. 249. Die Schule von Augsburg ging um diese Zeit in zwei sehr verschiedenen Künstlern weit auseinander, in dem jüngern Burgkmayr und dem jüngern Holbein.

Hans Burgkmayr, Sohn und Schüler des schon genannten Thoman Burgkmayr von Augsburg (S. 451), geb. 1473, st. 1559, war nicht Schüler Dürer's, wohl aber mit ihm befreundet. Auch bei diesem Künstler zeigt sich allerdings der Einfluss Dürer'scher Manieren, doch ist er nicht ohne eine eigenthümliche Würde, obschon in seinen Gestalten der Ausdruck des Heiligen, ja der tiefere Ernst überhaupt nicht gerade vorherrscht. Gewisse Schärfen sind ihm, wie auch häufig den andren Künstlern der Zeit, eigen; ebenso fehlt es auch nicht an einzelnen Phantastereien. Mit dieser Auffassungsweise verbindet er die vortreffliche Augsburgische Technik, die harmonische Färbung und Abstufung, bisweilen auch das liebevollste Eingehen auf das Einzelne, ein treffliches Helldunkel und eine sehr ausgebildete Modellirung. — Auch für zahllose Holzschnittwerke hat er in seinem langen Leben die Zeichnungen geliefert. — Seine frühesten bekannten Bilder, wie es scheint, noch 1.

ohne Dürer'schen Einfluss, gehören zu der mehrmals angeführten Reihe in der Augsburger Galerie; es sind diejenigen mit der Laterankirche, mit der S. Peterskirche, und mit der Kirche S. Croce, nebst den bezüglichen legendarischen u. a. Vorgängen und Gestalten, sämmtlich zwischen 1501 und 1504 gemalt, mit vielen geistreichen Einzelheiten, doch in der Composition etwas zerstreut Manches erinnert deutlich an die Weise des ältern Holbein. Dasselbe gilt von einem reichen Rosenkranzbilde vom Jahre 1501. — Unter den, im
2. Ganzen nicht sonderlichen Bildern Burgkmayr's in der Moritzkapelle, sind vorzüglich zu erwähnen: S. Sebastian und ein Kaiser, unter einem Portal stehend, von Engeln umgeben, vom Jahre 1505; sodann aus demselben Jahre: S. Christoph mit dem Jesuskinde und S. Veit; endlich, vom Jahre 1510, das schönste kleinere Bild des Meisters: Maria, die unter einem Baume sitzt und dem Kinde eine Traube reicht. Maria und das Kind gruppiren sich hier vortrefflich und sind nicht ohne Anmuth; nur die Formen des Kindes sind unschön. Eine zierliche Landschaft bildet den Grund
3. des Gemäldes. — Eine besonders edle Maria, in einer Landschaft thronend, wiederum mit einem hässlichen Kinde, besitzt Hr. Hertel in Nürnberg; dies Bild trägt das Datum 1509. — Unter den Bildern desselben Künstlers in der
4. Münchner Pinakothek ist vornehmlich ebenfalls Eins von hohem Werthe. Es ist ein grosses Gemälde und stellt den Johannes auf der Insel Patmos dar. Drei Palmen stehen im Vorgrunde des Bildes; zwischen ihnen Johannes, der halb kniend, halb emporschauend zu Erscheinung der Maria, zu schreiben im Begriff ist. Umher eine südliche Vegetation und allerlei Gethier, Vögel, Hasen u. s. w. Das Ganze erinnert an Altdorfer und bildet ein anmuthvolles Waldmährchen. Ausserdem sind in derselben Galerie noch andre bemerkenswerthe Bilder von Burgkmayr's Hand vorhanden. Unter diesen führe ich namentlich das Portrait des Dr. Joh. Geiler von Kaisersburg, vom Jahre 1510, an, das hart und streng, aber mit lebendigem Charakter gemalt ist. Ebenso sind auch die von ihm herrührenden Portraits des Herzogs

Wilhelm von Baiern und seiner Gemahlin streng und scharf, aber in einfacher Sauberkeit gemalt. — Besonders trefflich ist das Bildniss eines Herzogs von Sachsen, auf der Burg zu Nürnberg, dort dem Hans von Kulmbach zugeschrieben. — In der Sammlung des Landauer Brüderhauses ebendaselbst ist ausser einer Anbetung der Hirten hauptsächlich ein anmuthiges Genrebild vom Jahre 1541, eine Mutter mit zwei spielenden Kindern am Fenster sitzend, zu bemerken. — Ausserdem enthält die S. Annenkirche zu Augsburg eine Grabtafel, Christus in der Vorhölle nebst allerlei abenteuerlichen Teufeleien darstellend, vom Jahre 1533, unter dem Einfluss eines bereits manierirten italienischen Styles gemalt. Aus seiner bessern Zeit, vom Jahre 1512 sind ebenda die beiden kolossalen Orgelflügel mit Christi und Mariä Himmelfahrt; beide Gestalten, auf Wolken stehend, sind in ruhiger und würdevoller Bewegung gehalten, während die unten stehenden Apostel in grossartiger Weise aufgeregt erscheinen; die Färbung ist von prachtvoller Wirkung. Die zwei kleinern Flügel derselben Orgel sind von einem geringern Schüler des alten Burgkmayr, Lucas Cromburger mit Gegenständen in Bezug auf die Musik bemalt.

5. 6. 7.

§. 250. Dem andern Zweig der Augsburger Schule, der Familie der Holbein, war es bestimmt, einen der ersten Meister nordischer Kunst hervorzubringen, Hans Holbein den Jüngern*), welcher in seiner Weise nicht minder

---

*) Ulrich Hegner: Hans Holbein der jüngere, Berlin 1827. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschand, besonders Bd. II, S. 269 u. f. — Derselbe, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, a. m. O. — Kupferwerk: *Chretien de Mechel: Oeuvre de Jean Holbein ou Recueil de gravures d'après ses plus beaux ouvrages. Basle* 1780. — Der Streit, ob Holbein auch Formschneider gewesen, rief folgende Schriften hervor: C. Fr. v. Rumohr, Hans Holbein der jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig, 1836. — Dagegen Sotzmann, im Tüb. Kunstblatt, 1836, No. 30—32; — und C. Fr. v. Rumohr: Auf Veranlassung und in Erwiederung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: Hans Holbein der jüngere etc., Leipzig 1836. — Sodann mehrere wesentliche Untersuchungen im Kunstblatt 1838, No. 50—54 (von Hrn. P. Vischer, in Basel); 1843 No. 15 (Nachtrag, von Demselben); vgl. auch 184 3

gross erscheint als Johann van Eyck und Albrecht Dürer in der ihrigen, und wie diese einen geistigen Höhepunkt seiner Zeit bezeichnet.

Holbein war von vorn herein günstiger gestellt als Dürer. Sein Vater hatte für diejenige Richtung, deren höchste Vollendung ihm vorbehalten war, den Weg bereits geebnet, er fand einen sehr ausgebildeten Naturalismus von freier Lebendigkeit und Anmuth, eine vielseitige Charakteristik, ein harmonisches Colorit schon als Erbe vor, während Dürer seine besten Jahre daran setzen musste, die Wohlgemuth'schen Manieren zu überwinden Aber auch in andern Beziehungen ist Holbein das vollständige Gegenbild, die Ergänzung zu Dürer. Die Grundlage seines Wesens ist die Freude an dem individuellen Dasein, an der Aeusserung des geistigen und körperlichen Lebens als solcher; von diesem Punkte aus gehen seine Streifzüge in die höchsten Aufgaben der Kunst, in die dramatisch bewegte Geschichtscomposition hinein; auf jenen Punkt zog er sich in seiner spätern Zeit fast in einseitiger Weise zurück, und die Bildnissmalerei genügte ihm fortan als Ausdruck seines höchsten innern Reichthums. Auch als Zeugniss der Zeit erscheint Holbein's Streben bezeichnend genug; von den nordischen Malern ist Er zuerst vollkommen innerlich profan im edlern Sinne; selbst an den kirchlichen Aufgaben begeistert ihn rein das psychologische und malerische Interesse; der Glaubensstreit scheint ihn in seiner so zu sagen kosmopolitischen Sicherheit gar nicht berührt zu haben. Seine Gestalten haben, wie diejenigen Shakspeare's ihre innere von aller Convention unabhängige Nothwendigkeit. Eine unmittelbare Richtung auf ideale Schönheit und Grösse ist darin nicht zu erkennen; wo diese Eigenschaften aber geboten waren, treten sie auf

---

No. 102 und 1846, No. 27. — Neuestes: A. Woltmann: Holbein und seine Zeit, Leipzig bei Seemann 1866, ein Werk voll sehr eingehender und umfassender Untersuchungen, von vielen urkundlichen Mittheilungen begleitet. Holbein-Album (Photographien) mit Text v. A. Woltmann Berlin, G. Schauer.

das Ergreifendste hervor. — Bei diesem Allen sind seine Werke von äusserst verschiedenartigem Styl; er war ein frühreifes und höchst bewegliches Talent und nahm Einflüsse von den verschiedensten Seiten auf, bis die ursprüngliche Richtung bereichert wieder hervortrat. Dieser Umstand, verbunden mit der Spärlichkeit der Lebensnachrichten, macht besonders die chronologische Anordnung seiner Arbeiten sehr schwierig.

Hans Holbein der Jüngere war nach übereinstimmenden Angaben seiner eignen Hand, die ihn auf seinem Selbstportrait vom Jahre 1509 als vierzehnjährig, auf einem Bilde von 1512 in der Augsburger Galerie als siebzehnjährig bezeichnen, im Jahre 1495 geboren, und hat unter dem Einfluss seines Vaters und (vielleicht mehr noch) seines Oheims mütterlicher Seite Hans Burgkmayr schon überraschend früh in der Kunst sich ausgezeichnet. Das erste Zeugniss davon legen die Blätter des Skizzenbuchs, dem jenes Selbstportrait entnommen ist (im Berliner Kupferstichcabinet, einige auch in Kopenhagen) mit vielen charakteristischen Portraits zum Theil geschichtlich bekannter Persönlichkeiten ab. Die Flügel eines Altars in der Augsburger Galerie (Innenseiten: die Enthauptung der h Katharina und ein Wunder des h. Ulrich, Aussenseiten: Petri Kreuzigung und die „heil. Anna selbdritt,“ d. h. mit der heil. Jungfrau und dem Jesuskinde, das sie gehen lehrt) zeigen den Styl des ältern Holbein, nur mit ungleich besserer Zeichnung und Bewegung und einem schwereren Fleischton verbunden. (Auf dem Buch der heil. Anna die oben erwähnte Jahrzahl und Altersangaben). Ein Votivgemälde zum Andenken des 1478 hingerichteten Bürgermeister Schwartze (unten derselbe mit seiner sehr zahlreichen Verwandtschaft kniend, oben Gottvater auf Fürbitte Christi und Mariä das strafende Schwert in die Scheide steckend, befindet sich im Besitz der Familie von Stetten in Augsburg. Weitaus die bedeutendste Leistung des jungen Meisters ist ein Altarbild mit dem Martyrium des h. Sebastian, erst neuerdings in der Münchner Pinakothek wieder mit seinen beiden vortrefflichen Flügelbildern, der heil. Barbara

1. 2. 3. 4.

und der heil. Elisabeth von Thüringen (auf den Rückseiten die kniende Maria und der Engel der Verkündigung) vereinigt. Das Martyrium ist eine hohe dramatische Composition, die Hauptgestalt schön gezeichnet und bewegt, die Uebrigen sehr individuell, die Landschaft von grosser Klarheit.

5. Hier möchten am besten auch zwei Tafeln in der Sammlung des Domherrn v. Hirscher zu Freiburg i. Br. angeführt werden, welche in acht (durch goldne, hier noch gothische Ornamente getrennten) Abtheilungen das Leben der Maria enthalten und vermuthlich Jugendwerke des Meisters sind. Bei einer keinesweges feierlichen aber höchst lebendigen Anordnung ist die lebenswahre Individualistik hier schon der Vollendung nahe gebracht. — Die Jahrzahl 1514 trägt ein Bildniss des Franz von Taxis, in Corshamhouse (England). — Von den Gemälden Holbein's in der öffentlichen Sammlung zu Basel ist ein grosses Abendmahl auf Leinwand, das früher seinem Vater beigelegt wurde und zu der Reihe von dessen Passionsbildern (vgl. S. 449) zu gehören scheint, vermuthlich das älteste. Es ist der trefflich gefasste Moment, da Christus mit Judas den Bissen in die Schüssel getaucht hat; im Hintergrunde die Fusswaschung. Bei einer gewissen Ueberladung der Composition, bei manchem Schweren und Harten in den Gewändern ist die Wahrheit der Charaktere und des Ausdruckes schon höchst ergreifend.

6. 7.

Dass Hans Holbein bereits im Jahre 1516 in Basel gewesen (nicht aber mit ihm, wie man sonst angenommen, sein Vater, sondern nur sein älterer Bruder Ambrosius, der im folgenden Jahr in die dortige Malerzunft trat, ist durch einige dort von ihm ausgeführte Arbeiten erwiesen. Zunächst (im Baseler Museum) das von beiden Seiten bemalte Aushängeschild eines Schulmeisters: auf der einen Seite wird Kindern, auf der andern Seite jungen Gesellen in dunkeln, alterthümlichen Stuben Unterricht im Lesen und Schreiben ertheilt, ungesuchte, aber vollendete Genrebilder, welche bei aller Flüchtigkeit den Leistungen eines Lucas von Leyden nicht nachstehen; ferner (ebenda) die ersten ganz sichern

8. 9.

Bildnisse Holbeins, der Bürgermeister Meyer genannt zum Hasen von Basel und seine Gemahlin, auf blauem Grunde, unter reicher Renaissancearchitektur, Köpfe und Haltung von grösster Charaktertreue und edler Auffassung. — (Ein treffliches kleines Brustbild besitzt Hr. P. Vischer in Basel). 10.

Bald darauf scheint Holbein auch längere Zeit ausserhalb Basels gearbeitet zu haben. Im Jahre 1517 malte der 19jährige Künstler in Luzern das Haus des Schultheissen Jacob von Hartenstein mit Fresken aus, wovon leider nichts mehr erhalten ist als die Angabe der Gegenstände, welche indess als Zeugniss für die beneidenswerthe Freiheit der damaligen Künstler bezeichnend ist. Im Innern sah man Jagden, Kriegsscenen, eine Darstellung des Jugendbrunnens, sodann die Schutzheiligen des Hauses und ihre Legenden; aussen einen untern Fries mit Kindern im Waffenspiel, dann zwischen den Fenstern die bekannte Geschichte von den drei Königs-Söhnen, die nach dem Leichnam ihres Vaters um die Wette schiessen sollten, darüber wiederum einen Fries mit einem Triumphzug nach Mantegna, endlich ganz oben mehrere Scenen der alten Geschichte*). — Auch zwei jetzt zusammengestellte Altarflügel in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters**), Christi Geburt und die Anbetung der Könige, entstanden wohl nicht viel später. Das erstere Bild ist wie bei Hans Baldung als Nachtstück, und zwar meisterlich, behandelt, sodass ausser dem halbumwölkten Monde das Licht nur vom Kinde ausgeht, welches von fünf reizenden Engeln umgeben, unter einer weiten Halle ruht; Maria und ein alter Hirt ordnen 11. 12.

*) Einen Begriff von der Behandlung geben etwa die Köpfe von Adam und Eva, wahrscheinlich Naturstudien, von demselben Jahre, in der öffentl. Sammlung zu Basel. — Eine aus Luzern stammende Kreuzabnahme, welche sich zu Basel im Privatbesitz befindet und ehemals ein herrliches Jugendwerk des Meisters gewesen sein muss, lässt gegenwärtig seine Hand nur noch an wenigen Stellen erkennen.

**) Vgl. H. Schreiber, das Münster zu Freiburg, 2. Aufl. Textheft I, S. 41.

sich in schönster Lichtwirkung umher. Die Anbetung der Könige, ebenfalls unter einer reichen Architektur und von phantastischer Beleuchtung enthält besonders eine Gestalt von höchstem Werthe; es ist der Begleiter des Mohrenkönigs, welcher wie geblendet, die Hand über den Augen, nach dem Sterne hinaufschaut. In diesen Bildern herrscht das gesundeste Naturgefühl vom Derben bis zum Schönen; die Formen sind mit grösster Bestimmtheit und Zartheit durchgebildet und namentlich die Hände von gediegenster Ausführung; aber auch in den höchsten Beziehungen der Conception hat Holbein diese Leistung nicht mehr um Vieles übertroffen, und wenn nicht die noch etwas ängstlich behandelte Donatorenfamilie auf ein verhältnissmässig frühes Stadium hinwiese, so dürften wir das Werk nur in die reifste Zeit des Künstlers versetzen*). Man mag dasselbe als den Gipfelpunkt der augsburgischen, immer etwas genrehaften Richtung bezeichnen. — Die öffentliche Sammlung zu Basel besitzt (ausser einem etwas frühern Portrait von Holbeins Freund Schweiger) aus dieser Zeit, vom Jahre 1519, das Bildniss des Bonifacius Amerbach, von wunderbar lebendiger Auffassung; neben dem Holzschuher'schen Bildniss Dürer's vielleicht das vorzüglichste, welches von der rein deutschen Richtung vorhanden ist. Mit derselben Jahrzahl 1519 bezeichnet ist auch eine „Verlobung der heil. Katharina", das sich im Besitz der königl. Familie zu Lissabon befindet. Vor einem „Brunnen des Lebens" unter prachtvoller Renaissance-Architektur geht die mystische Handlung vor sich, der ausser S. Joseph und Anna zahlreiche weibliche Heilige und musicirende Engel beiwohnen.

Etwas später fällt vermuthlich die Bemalung des Hauses „zum Tanz" in Basel, das noch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts sichtbar, gegenwärtig nur in einer Copie des

*) Ausser dem angegebenen Grunde lässt mich auch die grosse Verschiedenheit von der Passion u. a. späteren Werken und eine gewisse Aehnlichkeit mit der Behandlung des Lichtes und der Formenauffassung in den letzten Gemälden des alten Holbein auf diese frühe Zeit (1518 bis 20?) schliessen. — B.

ganzen Aufrisses (und einigen eigenhändigen Skizzen im Basler Museum) erhalten ist. Ein Fries mit einem Bauerntanz bildet mit Götterstatuen, mannigfachem architektonischen Ornament, einem Curtius zu Ross u. s. w. ein höchst eigenthümliches Ensemble.

Es war im Jahre 1521, als Holbein mehrere Räume des Rathhauses in Basel mit Wandgemälden verzierte, wovon leider nur kleine Fragmente in die öffentliche Sammlung gerettet worden sind; von dem Rest geben einzelne alte Skizzen und neue Aquarellcopien ebendaselbst einen Begriff. Dem Geiste des XVI. Jahrhunderts gemäss wurden hier nicht etwa die gerechten Richter mit einer Madonnenglorie dargestellt, sondern Geschichten politischer Grösse und Unparteilichkeit aus dem klassischen Alterthum, u. a. die Blendung des greisen Zaleucus, der Selbstmord des Charondas, und M. Curius Dentatus mit den sabinischen Gesandten. Von der Gruppe der letztern sind noch drei Köpfe bis zur Brust erhalten. Die höchst geistvolle, energische und doch gehaltene Charakteristik dieses kleinen Ueberrestes lässt errathen, welche Grösse Holbein in der Historienmalerei erreicht hatte und in welchem Grade sie sein Lebenselement hätte werden können, wenn viele würdige Aufgaben dieser Art ihm entgegengekommen wären. (Nach Untersuchungen des Herrn His. Heusler in Basel steht urkundlich fest, dass Holbein nach seiner ersten Rückkunft von England vom Jahre 1529 bis 31 in Basel blieb, und hier hauptsächlich die 1521 begonnenen, 1523 unterbrochenen Arbeiten am Rathhaus vollendete). — Hier sind wohl die monochromatisch gemalten Orgelflügel des Münsters zu Basel (jetzt in der öffentlichen Sammlung), einzureihen, welche in kolossaler Grösse die Kirchenheiligen und die Madonna, nebst nackten Kinderengeln und einer Ansicht des Münsters in flüchtiger, derb naturalistischer Darstellung, aber meisterlich breit behandelt enthalten.

14.

15.

§. 251. Seit dieser Zeit werden in Holbein's Werken hin und wieder Einflüsse italienischer Behandlungsweise sichtbar. Wo früher Einzelnes dergleichen vorkömmt, da

genügt noch die Annahme, dass Holbein Kupferstiche der Schule Mantegna's vor Augen gehabt; für die folgende Zeit dagegen wird man wohl einen wenn auch kurzen Aufenthalt im Süden, wenigstens in Oberitalien zugeben müssen, insofern gerade die Anklänge an Leonardo da Vinci allzu augenfällig sind.

1. Dies gilt zunächst von dem über lebensgrossen, liegenden Leichnam Christi, mit der Jahrzahl 1521, in der öffentl. Sammlung zu Basel. Es ist der keinesweges unedle Körper eines gewaltsam Getödteten*), grünlich blass, mit unterlaufenem Blute und somit allerdings von einer grässlichen Wahrheit, aber mit einer Meisterschaft, mit einer Fülle malerischen Wissens und Könnens behandelt, welche bei einem so jungen Künstler die höchste Bewunderung erregt. Die Zeichnung ist selbst in den Verkürzungen, z. B. der Füsse, vollkommen zu nennen, die Plastik und ihre Bezeichnung im Helldunkel von höchster Vollendung und ohne Härte.

2. Wenn hier besonders die Ausführung auf Lionardo als Vorbild hinzudeuten scheint, so ist in einem zweiten Abendmahl derselben Sammlung schon die Conception theilweise ganz sichtbar von dem Abendmahl in Mailand bedingt. Die symmetrische Zeichnung, wenn auch wesentlich verschiedene Anordnung, die ungleich minder individuellen, zum Theil selbst idealen Köpfe und eine gewisse Allgemeinheit der Behandlung, ganz besonders aber die Gestalt Christi lassen dies nicht verkennen. Der Kopf des Judas ist echt jüdisch und von furchtbarer Gemeinheit.

3. Wiederum eine ganz verschiedene Behandlung zeigt sich in der berühmten Passion (1520—1525?) in derselben Sammlung. Rücksichtlich der Entstehungszeit herrschen die unvereinbarsten Ansichten**); dass es ein verhältnissmässig

---

*) Eines hingerichteten Juden, wie die Sage will.

**) Selbst an der Authenticität hat man zu rütteln gesucht; Rumohr wollte wenigstens eine Mitwirkung der ganzen Holbein'schen Familie annehmen. Dies ist ganz unnöthig, da selbst in den abweichendsten Theilen (z. B. der Grablegung) das Gemeinsame einer ein-

frühes Werk sei, schliesst man aus der nahen Verwandtschaft mit der vom ältern Holbein gemalten Legende des heil. Paulus in der Augsburger Galerie (s. oben S. 449); aus der Ueberfülle einzelner Compositionen, in welchen der Künstler nicht Motive genug glaubte zusammendrängen zu können; aus der manierirten Uebertreibung in der Geisselung, welche hierin noch an den alten Holbein erinnert; aus einzelnen starken Verzeichnungen; endlich aus der überfleissigen, prachtvoll miniaturmässigen Ausführung. Andererseits ist das Werk mit einer solchen Fülle von Geist und erlebter Psychologie durchdrungen und hie und da von einer so reinen dramatischen Grösse, dass man es doch nicht wohl in das zwanzigste Altersjahr des Künstlers verlegen kann*); auch spricht ein direkt italienischer Einfluss dagegen, welcher eben sowohl auf die römische als auf die mailändische Schule hinweist und etwa an den Styl des Gaudenzio Ferrari zu knüpfen wäre. Das Ganze trägt den Charakter angestrengten Einzelstudiums, als hätte der Künstler diessmal das Vollendetste und Durchgebildetste geben wollen, und hieraus mag sich am besten das Befangene, Bewusste und Absichtliche erklären, was diese Passion von seinen frühern und spätern Werken unterscheidet. — Es sind acht ziemlich kleine Bilder von ungünstig hohem Format, in einem Rahmen zu vieren übereinander vereinigt; die Momente vom Leiden am Oelberg bis zur Grablegung darstellend. An grosser, feierlicher Fassung des Gegenstandes ist Holbein hier mit Dürer lange nicht zu vergleichen; ihn beschäftigt vor Allem das psychologische und malerische Problem. Sein Christus am Oelberg ist nicht von besonderer Würde, aber von tiefstem Leidensausdruck beseelt und durch den meisterhaften Lichteffekt der Engelserscheinung gehoben; mehr für den Maler geeignet und höchst bewundernswerth ist die nächtliche Scene des Verrathes und das Verhör vor Kaiphas, bei

zigen Hand durchaus überwiegt. – Lithographien in der Grösse der Originale unter dem Titel „Auswahl der Werke Hans Holbeins des Jüngern etc.", Erster Thl., Basel, Birmann u. Söhne.

*) Wie Waagen vorschlägt, Deutschland, II, S. 211.

Fackellicht; Geisselung und Verspottung machen dagegen durch das Dämonisch-Possenhafte der Peiniger einen widrigen Eindruck, da der Gegensatz grossartigen Duldens fehlt. Die Kreuztragung, obwohl reich an einzelnen Schönheiten und durch eine herrliche Landschaft ausgezeichnet, unterliegt doch der Ueberfüllung, welche in der auf das glücklichste angeordneten Kreuzigung, einem der vollendetsten und reichsten Bilder, bereits überwunden ist. Das Edelste und Ergreifendste ist die Grablegung, deren Hauptmotiv der rafaelischen im Pallast Borghese gleicht; der tiefste Schmerz in allen Anwesenden ist doch mit edler Fassung gepaart, Maria sinkt nicht in Ohnmacht, wohl aber ist ein Theil ihres Antlitzes durch den Schleier den Blicken entzogen.

4. Zwei wunderbar reizende, reich gekleidete weibliche Halbfiguren in derselben Sammlung, die eine als „Lais corinthiaca 1526“ bezeichnet, die andere von einem kleinen Amorin begleitet, möchten wohl zunächst auf die Passion folgen. Die erstere deutet halb verdriesslich auf einige vor ihr liegende Goldstücke hin; die andere, minder schön, blickt den Beschauer mit schalkhafter Lieblichkeit an. Mögen auch beide eine und dieselbe bestimmte Dame darstellen (ein Fräulein aus der Familie von Offenburg), so liegt doch der Auffassung des Kopfes offenbar das zugespitzte Oval und das verführerische Lächeln der weiblichen Köpfe Leonardo's zu Grunde, an welchen auch der Ton der Carnation, die ganze Art der Modellirung und die ausserordentlich schönen Hände erinnern. Die Gewänder, in der stattlichen Art jener Zeit, sind von glühender Farbenpracht, sodass man, den Geschmack und die Anmuth alles Uebrigen hinzugenommen, diese beiden Bilder wohl als einzig in der nordischen Kunst bezeichnen darf*).

---

*) Rumohr wollte sie ohne Noth dem Bernard van Orley zuschreiben; Waagen (II, 276) glaubt eine Einwirkung des Qu. Massys zu erkennen, welchen Holbein im Verlauf desselben Jahres 1526 besucht zu haben scheint. — Die Echtheit dieser u. a. Bilder ist überzeugend nachgewiesen in dem schon erwähnten Aufsatz von Herrn P. Vischer, Kunstbl. 1838, No. 54.

Der Typus dieser Köpfe findet sich nun weniger sinnlich schön, aber edler und gemüthvoller wieder in der Madonna der Galerie von Dresden. Die Königin des Himmels steht in einer Nische, das Christkind auf dem Arme; zu ihren Seiten kniet die Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer von Basel. Hier ist, mit der lebendigsten Naturwahrheit, die uns die knienden Gestalten in vollkommener Gegenwart vorführt, zugleich Ernst und Sammlung und die Richtung des Gemüthes auf ein Höheres in schönstem Maasse verbunden; es ist als ob die heil. Jungfrau die Stille und den heiligen Frieden, der in ihrem Antlitz und in ihrer Gestalt, sowie in der kindlichen Geberde des Heilandes ausgesprochen ist, ihren Umgebungen thätig mittheilte. In dieser unmittelbaren Verbindung des Göttlichen mit dem Menschlichen, in dieser gegenseitigen Uebereinstimmung liegt ein frommer keuscher Ernst, der manchem wirkungsreichern Glorienbilde fehlt. — Vielleicht ist jedoch dieses Exemplar bloss die spätere, wenn auch eigenhändige Wiederholung eines andern, welches sich (früher dem Prinzen Wilhelm von Preussen, Bruder Friedrich Wilhelms III. angehörend) gegenwärtig in Darmstadt im Besitz der Prinzessin Karl von Hessen und bei Rhein (Tochter des ebengenannten Prinzen) befindet. Hier ist die Färbung, besonders in der Carnation, voller und entschiedener, die Behandlung mehr aus einem Gusse, der Ausdruck der Madonna mehr erhaben und würdevoll. Auch sind hier, wie in den eben erwähnten Bildnissen und mehrern Werken der nächstfolgenden Zeit, mannigfache goldene Verzierungen angebracht*).

5.

6.

§. 252. Im Jahre 1526, dem diese Composition noch angehören mag, ging Holbein, wahrscheinlich weil die beginnende Reformation die Bestellungen sehr verminderte, nach

*) Näheres im Kunstbl. 1845, No. 8. Das Berliner Exemplar möchte sonach um 1526, das Dresdner einige Jahre später entstanden sein. Ueber die bekannte Conjectur Schlegels, dass das Kind auf dem Arm der Madonna das kranke (oder verstorbne) des Bürgermeisters sei, halten wir trotz der gewichtigen Gegner derselben die Akten noch nicht geschlossen. v. Bl.

England, welches er bis zu seinem Tode (1554) nur selten wieder verliess. Unterweges soll er ausser Quentin Massys
1. auch Lucas von Leyden kennen gelernt haben; eine Frucht dieser Reise ist z. B. das Portrait des berühmten Petrus Aegidius, 1526, ohne Zweifel in Antwerpen gemalt, jetzt in Longfordcastle. Wir schliessen hier vorerst noch einige Werke an, welche theils bei diesen Besuchen auf dem Festlande (1529, 1532, 1538) entstanden, theils chronologisch nicht zu bestimmen sind.

2. Die erste Stelle nimmt hier billig das lebensgrosse Bildniss seiner Frau und seiner beiden Kinder in der öffentlichen Sammlung zu Basel ein (Kniestück; 1529?). Ein reizloses Weib mit gerötheten Augen, ein unschönes kleines Mädchen, ein kluger, aber verkümmerter Knabe sind hier auf einfach dunklem Grunde zu einem Bilde vereinigt, welches in der nordischen Kunst wenige seines Gleichen hat. Unglaubliche Einfachheit, tiefe Realität und die Abwesenheit jeglicher Prätention, verbunden mit breiter und freier Behandlung und grosser Klarheit des Fleischtons bewirken hier einen Zauber, dessen die Portraits unserer Zeit gar zu oft entbehren. —
3. Das Profilportrait des am Pulte schreibenden Erasmus, ebenda, ist von höchster, geistvollster Feinheit der Auffassung, aber
4. kälter im Ton und vielleicht etwas verwaschen*). — Ein Bildniss des Buchdruckers Joh. Froben, ebenda, zeigt nebst
5. einem andern Exemplar in Hamptoncourt zwar meisterhafte Holbein'sche Auffassung, möchte aber nebst dem letztern doch nur gleichzeitige Kopie nach einem verlorenen Original
6. sein**). — In Betreff der acht Bildnisse, welche in der Münchner Pinakothek den Namen des jüngern Holbein tragen, und deren Entstehungszeit mindestens von 1517 bis 1529 reicht, ist uns die Erinnerung nicht treu genug geblieben.

*) Die wichtigern Bildnisse des Erasmus von Holbein's Hand möchten sich so stellen: 1) dasjenige vom Jahre 1523, in Longfordcastle; 2) dasjenige im Louvre, etwa um 1525; 3) das eben genannte in Basel, etwa 1526; 4) dasjenige in Hamptoncourt; die drei letztern in schreibender Stellung; 5) dasjenige in den Studj zu Neapel, welches, wenn ächt, jedenfalls der spätern Zeit angehören muss.

**) So Waagen a. a. O. S. 279.

Auch die Galerie des Belvedere zu Wien enthält mehrere. 7.
Ein Bildniss in der Sammlung zu Pommersfelden, einen Mann 8.
im Pelzrock und mit einem Rosenkranz darstellend, entspricht den Werken Holbeins, welche um 1529 entstanden; ebenso muss wohl das prachtvolle Bildniss des Georg von Frundsberg 9.
(st. 1528), nach dessen Tode gemalt und desshalb wohl etwas frei als Charakterfigur behandelt, in diese Zeit fallen (jetzt im Berliner Museum).

Ausserdem besitzt die öffentliche Sammlung zu Basel 10.
einen Schatz von Handzeichnungen der verschiedensten Art, theils Studien zu diesem und jenem Bilde, theils derbe und kraftvolle Entwürfe für Glasmaler, theils selbständige Skizzen u. A. m. Eines vorzüglichen Rufes erfreuen sich die Randzeichnungen zu Erasmus Lob der Narrheit, geistvolle Schwänke, Zeitanspielungen, Genrefiguren, mit sicherer Feder gezeichnet. Das eigene Portrait des Künstlers, in Kreide, lässt allerdings keine so würdige Heldengestalt wie Dürer, aber einen lebensfrohen, wohlgebildeten Mann von feinstem geistigem Ausdruck erkennen*). Vorzüglich werthvoll ist eine Reihe von Skizzen, welche die Passion enthalten und in ihrer flüchtigen Unbefangenheit einen merkwürdigen Gegensatz zu der gemalten Passion bilden. Die ganze Grösse Holbeins als Historienmaler zeigt sich jedoch in einer Skizze, welche kämpfendes Fussvolk darstellt, ein herrlich entwickelter, mit furchtbarer Wahrheit wiedergegebener Moment. Einige überaus naturwahre Studien nach Schafen und Fledermäusen zeigen hinwiederum, dass dem grossen Meister kein Gebiet der sichtbaren Welt zu gering erschien.

Zahlreiche andere Werke in Basel und der Umgegend müssen, zum Theil in dem Bildersturm des Jahres 1529, untergegangen sein. Ein italienischer Reisender fand im Jahre 1546 an den Häuserfaçaden durchgängig Malerei vor, „allerdings; wie er hinzusetzt, nicht mit Ultramarin und nicht von

---

*) Das alte, breite, grämliche Gesicht, welches in den Uffizien zu Florenz die jedenfalls unechte Inschrift J. Holpenius etc. und die Angabe des 45sten Altersjahres trägt, kann nicht wohl denselben Kopf vorstellen.

der Hand Rafael's von Urbino oder Tizian's"; wohl aber mag Manches von der Hand Holbein's gewesen sein. Von den 11. Fresken am Rathhause glaubt man einen Zug von Kindern im Waffenspiel an der Façade und ein Fragment an der Hofwand (links) wenigstens auf eine Holbein'sche Grundlage zurückführen zu können.

Endlich erwähnen wir hier am besten der Holzschnittwerke, welche theils erweislich, theils wahrscheinlich vor der Uebersiedelung nach England entstanden. Dass Holbein selbst hie und da in Holz geschnitten, ist wohl möglich; dass aber die Hauptwerke dieser Art nach seinen Zeichnungen von Andern, das Vortrefflichste von Hans Lützelburger, geschnitten wurden, ist jetzt zur Ueberzeugung dargethan*). — Es sind Bilder zum alten Testament, drei Alphabete von verschiedener Grösse, einzelne Figuren und 12. Titeleinfassungen, und der berühmte Todtentanz in mehr als 40 Blättern, welcher schon von 1538 an in Lyon viele Male neu abgedruckt und mannigfach nachgebildet worden ist**).

Die Idee einer symbolischen Darstellung der Nichtigkeit alles Irdischen und der Gleichheit vor dem Tode hatte schon den ältern Todtentänzen zu Grunde gelegen***). In demjenigen des Predigerklosters zu Basel war der Tanz jedes einzelnen Standesrepräsentanten mit seinem besondern Tode ohne Zuthaten und Hintergrund bis zur Eintönigkeit durchgeführt Holbein nahm den Gedanken tiefer, geistvoller, aber noch bittrer und unversöhnlicher wieder auf; statt der immer wiederkehrenden Tanzbewegung lässt er die einzelnen

*) Insbesondere in den genannten Aufsätzen von Sotzmann und P. Vischer, letzterer im Kunstbl. 1838, No. 50 u. f., gegen die erwähnten Schriften Rumohr's. Vgl. S. 272.

**) *Les simulachres et historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées, A. Lyon.* — Neuerlich facsimilirt von Prof. Schlotthauer.

***) Der zahlreichen Portraits jener Zeit nicht zu gedenken, welche von einem Gerippe begleitet sind. Dies gehört zusammen mit andern Erscheinungen jener lebenslustigen Zeit, mit den Gebeten und Zaubereien wider schnellen Tod, mit dem Cultus des h. Christoph, mit manchen Beispielen freiwilliger Busse der strengsten Art.

Stände mitten im Leben, in ihrer täglichen Umgebung unversehens vom Tode überrascht werden und macht das noch mit Fleischlappen behangene Skelett (nachdem schon die ältern Todtentänze etwas Höhnisches hineingelegt) unmittelbar zu einem tückischen Dämon, welcher mit scheusslicher Schadenfreude Jeden in Ausübung seiner Geschäfte und Würden stört. Den Papst packt er von hinten, während derselbe einen König krönt; dem zwischen Hofleuten und Supplicanten thronenden Kaiser drückt er die Krone ins Haupt hinein; dem am Prunkmal sitzenden König kredenzt er Gift; der stolzen Kaiserin, welche zwischen ihren schweigend blickenden Frauen einherschreitet, zeigt er mit der Geberde eines Galans das offene Grab; der Königin naht er in der Verkappung eines Hofnarren; dem mit seinen Falkenieren prunkvoll ins Chor ziehenden Domherrn zeigt er an der Sanduhr, welches die Hora sei; dem bestechlichen Richter windet er von hinten den Stab aus der Hand; den Priester mit der Monstranz begleitet er als Sacristan mit Laterne und Glöckchen; zu der Nonne, welche beten will und sich doch nach ihrem Zitherspielenden Buhlen umwendet, schleicht er heran, um die Lichter ihres Altärchens auszulöschen; dem Wucherer holt er das Geld und damit auch die Seele weg; den Schiffleuten erklettert er ihr vom Sturm gejagtes Schiff und reisst es in den Abgrund; dem Edelmann zerschmettert er das Wappenschild am Kopfe; der Braut, welche sich eben schmücken will, hängt er von hinten ein Halsband von Todtenknochen um; den Räuber, der eben ein Marktweib überfällt, würgt er von hinten, u. s. w. Auf einem der spätern Blätter sieht man einen elenden Krüppel auf einem Misthaufen; wie Alles ohne Erbarmen an ihm vorübergeht, lässt ihn auch der Tod sitzen. — Jede sittliche Verklärung des letzten Schicksals, jede Grösse des Fatum's ist hier mit Absicht von der Hand gewiesen; denn die paar beigefügten Blätter mit der Auferstehung u. s. w. können doch hiefür nicht als Ersatz gelten. Aber welche Tiefe der Lebensauffassung, welch freien Blick über die Dinge der irdischen Welt setzt dieser verwegene Humor, diese vernichtende Ironie vor-

aus! Und doch hatte der Künstler damals vielleicht das zwanzigste Jahr noch nicht um Vieles überschritten*). In diesen kleinen Blättchen ist eine Welt von Gedanken und Bezügen mit höchster Meisterschaft zusammengefasst.

§. 253. Holbein's Aufenthalt in England bildet eine zweite, allerdings minder ansprechende Periode in seinem Leben. Bisher hatte er mit jedem Werk ein neues Gebiet erobert, einen neuen Fortschritt beurkundet; alle Höhen wenigstens der profanen Historienmalerei waren ihm erreichbar und mehr als eine schon erklommen. Die Vielartigkeit des Daseins stand ihm in einer Fülle und Tiefe zu Gebote, wie kaum einem andern Maler jener grossen Zeit, und wenn die ideale Grösse der Italiener, die Strenge Dürer's nicht sein Element war, so bot der Reichthum und die Gewalt seiner Charakteristik einen um so edlern Ersatz, als sie das Grelle und Gemeine entweder vermied oder es einem höhern künstlerischen Gesetz unterordnete. Holbein war jetzt neben Dürer der grösste Maler der deutschen Nation und des Nordens überhaupt. — Dass er fortan (seit 1526) als Bildnissmaler**) an dem blutbefleckten Hofe Heinrichs VIII. sein Genüge fand, ist für ihn wie für seine Zeit bezeichnend. Man möchte glauben, dass seine tiefste Neigung schon mit der Darstellung der einzelnen Menschengestalt sich zufrieden gegeben, während zugleich jene Epoche der Geistergährung und der subjectiven Geltendmachung von der Kunst wesentlich die Darstellung von Einzelcharakteren verlangt habe. Ueberdiess sind die wenigen historischen Gemälde aus dieser Epoche Holbeins untergegangen, so z. B. der Triumph des 1. Reichthums und der Triumph der Armuth, im Hause der

*) Rumohr setzt den Beginn der Arbeit um 1518; höchst wahrscheinlich ist dieselbe lange vor der Publication in Holzschnitt, ja wenigstens vor der Uebersiedelung nach England vollendet. — Die an den ältern Todtentanz des Predigerklosters erinnernden Motive sind aufgezählt bei Waagen a. a. O. II., S. 294.

**) Theilweise auch als Architekt. In Wiltonhouse, dem Landsitze des Grafen von Pembroke, ist noch eine Halle von seiner Erfindung vorhanden.

Hansa zu London, deren Ausführung Zucchero im Jahre 1574 Rafaels würdig erklärte. Den Skizzen nach zu urtheilen, waren es Allegorien von etwas nüchternem Charakter. Sonst ist nur noch eine geistvolle Darstellung des verlornen Sohnes in liederlicher Gesellschaft, jetzt in der Liverpool-Institution, anzuführen; eine nackte Halbfigur, bei Hrn. Miles in Leight-Court (bei Bristol), von streng naturalistischer Durchbildung, mag als Seltenheit mit genannt werden. 2. 3.

Holbein fand in England — zwar nicht an der unbedeutenden einheimischen Kunst, aber an zahllosen eingewanderten niederländischen Malern (es sollen der Sage nach ihrer an 15000 gewesen sein!) eine gewiss nicht gefahrlose Concurrenz vor, welche er theils durch die Protection des Kanzlers Morus, theils und hauptsächlich durch eigene Grösse überwand. — Seine Portraits aus dieser Zeit enthalten sogar einige Anzeichen niederländischen Einflusses, wenn man die allmälige Abkühlung des frühern, mehr gelbbräunlichen, jetzt aber ins Graue gehenden Tones dahin rechnen will. Der Hauptunterschied liegt indess in der etwas breitern, weniger cabinetmässigen Behandlung, in dem meist lebensgrossen Maassstab, in einer grössern Freiheit, welcher hin und wieder die liebevolle Detailvollendung aufgeopfert ist. Alle diese Eigenschaften finden sich, mit Ausnahme des letzterwähnten Mangels, schon in dem unvergleichlichen Familienbilde (um 1529) in der öffentlichen Sammlung zu Basel.

Zunächst erwähnen wir zwei aus lauter lebensgrossen Portraitfiguren bestehende Ceremonienbilder. Das eine, in der Barbers-Hall zu London stellt Heinrich VIII. (noch ziemlich jugendlich) dar, welcher sitzend den zu beiden Seiten knienden achtzehn Mitgliedern der Barbier- und Chirurgenzunft einen Freibrief übergiebt. Er schaut stolz und gleichgültig zum Bilde heraus; alle Köpfe sind von näivster Naturtreue. Das Ganze sammt allen Nebendingen ist mit grossem Fleisse vollendet, hat aber sehr gelitten. Diess gilt auch von dem andern, viel spätern Bilde im Bridewell-Hospital zu London, welches Eduard VI. auf dem Thron vorstellt, dem knienden Lord-Major in Gegenwart der Sheriffs und 4. 5.

des königlichen Gefolges die Stiftungsurkunde des Hospitals überreichend.

Von den übrigen Portraits nennen wir bloss die wichtigsten, nach derjenigen Reihenfolge, welche am ehesten der Zeit und der Entwickelung des Styles entspricht. — Zu 6. Wiltonhouse (Landsitz des Grafen Pembroke) das Bildniss des alten Morus, Vaters des Kanzlers, von naivster Naturtreue und mit besonders vorzüglichen Händen (1526?). — 7. Im Louvre der Kanzler Morus selbst, mit goldner Kette 8. (1526). — In der Dresdner Galerie das bisher dem Leonardo da Vinci zugeschriebene Bildniss des englischen Goldschmie- 9. des Morett *), ein kluger, verschlossener Alter. — In Hamptoncourt das Bild des Lord Guilford, im Kopf etwas leer und 10. von schwerem Ton, sonst meisterhaft, bez. 1527. — Im Louvre zwei Bildnisse vom Jahre 1528, der Erzbischof Warham von Canterbury und der Hofastronom Heinrichs VIII., Nicolaus Kratzer von München, das erste etwas flüchtig, namentlich in den Händen, das letztere von gediegnerer Ausführung, beide 11. von ungemeiner Wahrheit der Auffassung. — In den Uffizien zu Florenz das Bild des Richard Southwell, aus demselben Jahre und somit ein merkwürdiger Beweis für die grosse Verschiedenheit der Ausführung in den einzelnen Werken Holbeins; es ist eins der sorgfältigsten, mit unendlicher Zartheit und edlem Naturgefühl gemalten Bildnisse, und im jugendlich aristokratischen Charakter des Kopfes wie in der Behandlung der schönen Tracht unübertrefflich zu nennen. — In das Jahr 1529 gehört ausser den schon genannten, auf 12. dem Continent gemalten Bildern, in Corshamhouse (Landsitz der Familie Methuen) wahrscheinlich auch das Bildniss des königlichen Schatzmeisters Sir Bryan Tuke, von feinster Durchbildung und einem leis melancholischen Ausdruck, aber sehr 13. verwaschen. — Ein Bildniss in der Pinakothek in München, 14. mit dem Datum 1529, einen jungen Mann darstellend. — In

*) Vgl. einen Aufsatz von v. Quandt, Kunstbl. 1846, No. 9, mit einer Nachbildung des Hollar'schen Stiches, welche den wahren Namen des Dargestellten und des Künstlers beweist. Der Verf. stellt das Bild m Farbenton zunächst mit dem Morus im Louvre zusammen.

Longfordcastle zwei Männer in ganzer, lebensgrosser Figur
und doch von grosser Feinheit in allen Theilen, ein Haupt-
bild (gegen 1530?). Ebendaselbst ein sog. „Luther“, von
einer gewissen Grossartigkeit der Auffassung und Zeichnung,
welche sonst nicht Holbein's Element war. — In Warwick- 15.
castle: König Heinrich VIII., lebensgrosses Kniestück (um
1530?) in prunkvoller Tracht mit vielem Golde, mit wunder-
barer, der Täuschung sich nähernder Realität ausgeführt*).
Zwei andere vorgebliche Bildnisse Heinrichs in Burleighhouse 16.
und im Besitz des Lord Spencer zu Althorp, letzteres miniatur- 17.
artig vollendet, und ein männliches Bildniss in Devonshire- 18.
house zu London scheinen derselben Zeit anzugehören. —
In Windsor das Portrait eines deutschen Kaufmanns, vom 19.
Jahre 1532: der Name „Stahlhof“ auf dem Papier in seiner
Hand, dürfte nicht dem Mann, sondern dem Londner Ge-
nossenschaftshause der deutschen Hansa gehören. — Im Ber- 20.
liner Museum das Bildniss des Kaufmanns Gyzen von Basel,
an einem Tisch mit Teppich stehend, im Begriff einen Brief
zu schliessen; ein edler, nachdenklicher Ausdruck im Gesicht,
die Gewandung und das umgebende Geräth von schönster
Vollendung. — Sehr mit dem vorigen übereinstimmend das 21.
Bildniss eines jungen Deutschen, vom Jahre 1533, in Wind-
sor. — Bei Lord Normanton in London ein weibliches Por- 22.
trait, vielleicht Jane Gray, von einem Adel der Auffassung,
von einer Meisterschaft und Feinheit, wie wenige andere
Werke des Meisters. — In der Liverpool-Institution eine 23.
vornehme Dame, ebenfalls aus der spätern, vollendetsten Zeit,
mit besonders vorzüglichen Händen. — Im Louvre: Anna 24.
von Cleve, 1540. — In Burleighhouse König Eduard VI., als 25.
junger Knabe, etwa 1544. — Zahllose andere Portraits in
englischen Sammlungen tragen ebenfalls den Namen Holbein
und sind wohl zum Theil echte Arbeiten, bei weitem der
Mehrzahl nach aber Copien, oder Originale von Niederländern
u. A., auch wohl erst in neuerer Zeit auf dem Continent zu-
sammengekauft.

---

*) Van Mander sah in Whitehall ein Bildniss Heinrich's VIII. von
Holbein, „so wahr in's Leben hingestellt, dass Jeder davor erschrickt.“

26. Endlich befinden sich jetzt im britischen Museum in London jene 89 von Chamberlaine im Facsimile herausgegebenen Skizzen*), sämmtlich Portraits von Personen des Hofes und berühmten Leuten; u. a. die Gemahlinnen des Königs der Reihe nach. Holbein ist auch hier, bis in die flüchtigsten Andeutungen hinein, gross und originell; abgesehen von ihrem historischen Werthe sind diese Entwürfe ewige Vorbilder freier, edler und dabei höchst charaktertreuer Auffassung.

Holbein überlebte Heinrich VIII., Eduard VI. und die kurze Zwischenherrschaft der Jane Gray, und starb im ersten Jahre der katholischen Maria, 1543 (nicht 1554 wie jetzt durch Auffindung seines Testaments sammt der gerichtlichen Notiz über dessen Vollstreckung feststeht), zu London an der Pest. — Dass er die ganze zweite Hälfte seines Lebens im Auslande zubrachte, war einer der schwersten Verluste, welche die deutsche Kunst in jener Zeit betreffen konnten.

Eine eigentliche Schule scheint sich in Basel nicht um Holbein versammelt zu haben. Von seinen Brüdern ist Bruno als Maler gänzlich unbekannt, der schon erwähnte Ambrosius ein mittelmässiger Künstler in der frühern
27. Richtung seines Bruders. Ein männliches Portrait im Bel-
28. vedere zu Wien und die Bildnisse zweier Knaben in der öffentlichen Sammlung zu Basel werden ihm mit Wahrschein-
29. lichkeit zugeschrieben. — Hans Asper, von welchem die Wasserkirche (Bibliothek) in Zürich die tüchtigen Bildnisse Zwingli's und seiner Gattin enthält, scheint sich mehr nach Holbein's Werken als durch dessen Unterricht gebildet zu haben; Christoph Amberger, gebürtig von Nürnberg (1490—1563) begleitete die Familie Holbein vielleicht nicht nach Basel und kann eher ein Schüler des alten Holbein als des jüngern heissen. Er war namentlich als Bildnissmaler berühmt; Carl V. sass ihm mehrere Male. (Ein vorzügliches

*) *Imitations of original drawings by Hans Holbein etc. publ. by John Chamberlaine etc.*, 1789—1792. Als Beilage erschien 1813: *The Holbein portraits in his Majesty's collection*, 84 Bildnisse in kleinerm Format enthaltend.

Exemplar in der Galerie zu Siena, ein andres in der Berliner.) Vorzügliche Werke dieser Art enthält das Rathhaus und die Galerie zu Augsburg, und das Museum von Berlin, wo das Portrait des Cosmographen Seb. Münster ein Meisterwerk feiner, lebensvoller Auffassung und Färbung heissen kann. Kirchenbilder von seiner Hand, in der Pinakothek zu München, im Dom (1554) und in der Annenkirche (1560) zu Augsburg sind meist nicht sonderlich bedeutend und im Ausdruck zwar gefällig, andächtig und nicht unedel, aber etwas schwächlich.

30. 31. 32. 33. 34

§. 254. Eine merkwürdige Erscheinung unter diesen oberdeutschen Malern ist Nicolaus Manuel (genannt Deutsch, (1484—1530) aus Bern, eine vielseitige, in alles was die Zeit und namentlich die Vaterstadt bewegte, eng verflochtene Natur*). Wahrscheinlich in Colmar und Basel (beim ältern Holbein?) gebildet, ging er später (um 1511) für einige Zeit nach Venedig zu Tizian und lebte in der Folge zu Bern. Da die Malerei nur den geringern Theil seiner Thätigkeit ausmachte, so sind seine Werke je nach der Stunde sehr verschieden, Einzelnes aber von grösstem Werthe. Obschon ein mit Holbein nahe verwandtes, naturalistisches Talent, ist er doch bei weitem weniger durchgebildet und hie und da manierirt; seine Lebenslust ist derber und weniger künstlerisch, seine Absichten tendenziös im Sinne der Zeit. Als bedeutender und geistreicher Anhänger der Reformation verspottete er die kirchlichen Missbräuche nicht bloss in seinen witzreichen Fastnachtspielen, sondern auch in meisterhaften Zeichnungen. Als Beispiel möge nur eine derselben (im Besitz des Hrn. Grüneisen zu Stuttgart), welche die Auferstehung des Herrn darstellt angeführt werden; die Hüter des Grabdeckels sind hier aber nicht römische

1.

*) Dr. C Grüneisen: Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im XVI. Jahrhundert. Stuttg. und Tüb. 1837. Eine umfassende, für die ganze oberdeutsche Kunst bedeutende Monographie. — Vgl. bes. S. 156 bis 194.

Krieger, sondern Pfaffen und Mönche, welche mit ihren Dirnen umhersitzen und entsetzt beim Anblick des Heiligen auseinanderfahren *).

2. Als seine frühsten Bilder gelten zwei Tafeln der Colmarer Sammlung, Petrus mit Jacobus, und Magdalena mit S. Ottilia auf Goldgrund darstellend; auch die Rückseiten enthalten zusammen 4 Heilige. Es ist ein untergeordnetes 3. Werk colmarischer Richtung. Mehrere Bildnisse, ebenfalls wohl aus früherer Zeit, befinden sich im Privatbesitz zu Bern. Manuel's wesentliche Richtung drückt sich zuerst in drei 4. ziemlich grossen auf Leinwand gemalten Temperabildern der öffentlichen Sammlung zu Basel aus. Das eine, vielleicht ein Gelegenheitsbild, das Urtheil des Paris in lebensgrossen, theils nackten, theils lüstern verhüllten Figuren darstellend, ist von kräftiger, lebendiger Zeichnung, berührt aber die Grenzen des naturalistischen Humors. Das zweite enthält in zwei Scenen die Geschichte von Pyramus und Thisbe, sämmtliche Figuren mit stattlicher oberdeutscher Tracht; im Hintergrunde eine bunte, prachtvolle Landschaft. Das dritte, wahrscheinlich als Grabtafel gemalt und feiner als die übrigen behandelt, zeigt die Madonna mit dem Kinde, St. Anna u. a. Heiligen oben in den Wolken, unten in einer noch reichern, vorzüglich componirten Landschaft eine Anzahl von Menschen verschiedener Stände, worunter auch Kranke. — 5. Dieselbe Sammlung besitzt noch zwei kleine Oelgemälde, braun mit schwarzer Schraffirung und weissen Lichtern, vom Jahre 1517: eine etwas derbe Lucretia, und David, der badenden Bathseba zuschauend. Auf der Rückseite des letzteren Bildes sieht man als Gegensatz ein üppiges Weib von einem Skelett umarmt, mit einer Geberde, welche eine schauerliche Anspielung auf eine damals neue Krankheit ent- 6. hält. — Eine Enthauptung Johannis, ebenda, ist dagegen mit aller Pracht und Harmonie eines höchst ausgebildeten Colorites miniaturartig ausgeführt. Befangen und zitternd empfängt

*) Wie sehr gerade in der Schweiz solche Satiren Eingang in die bildende Kunst gefunden, belegt Grüneisen, S. 75 u. f. mit Beispielen.

die Prinzessin mit ihren zwei Begleiterinnen aus der Hand des halb abgewendeten Henkers das blutende Haupt auf einer Schüssel, indess der Leichnam von zwei Schergen fortgetragen wird; hinten, über einer Landschaft, leuchtet die untergehende Sonne matt durch graue, sturmgejagte, von Blitzen durchzuckte Wolken; oben schliesst das architektonisch eingefasste Bild mit einem goldenen Fruchtkranz.

Leider ist das wichtigste Werk Manuels nur noch in Copien vorhanden: der grosse Todtentanz, welchen er etwa 1514—1522 an der Kirchhofsmauer des Dominicanerklosters zu Bern in 46 grossen Frescobildern ausführte*). Das Hauptmotiv ist hier nicht wie bei Holbein die plötzliche grausame Ueberraschung durch den Tod mitten im täglichen Leben, sondern vielmehr der bisweilen fast gutmüthige Scherz, welchen der Tod mit den verschiedenen Ständen treibt. Die Wenigsten erscheinen auch nur überrascht; ein Einziger setzt sich zur Wehre, und zwar ist diess der Narr; von der dämonischen Bosheit des Todes, von der Angst und Verzweiflung seiner Opfer, wie Holbein diess schilderte, ist hier keine Spur; die Meisten gehen willig auf die Spässe des Todes ein. Holbein hat das Bittre, Manuel nur das Unausweichliche hervorgehoben; Jener ist tiefer, vielseitiger und führt auch auf dem Gebiete des Phantastischen seine unerschütterliche Beobachtung des Lebens bis in alle Einzelheiten, selbst der Localität durch; dieser vermeidet das Allzuwirkliche, vereinfacht die Scenen und giebt ihnen einen halbidealen Hintergrund: eine Bogenhalle mit herrlicher Aussicht auf die Gebirge, Städte und Seen der Heimath**). — Von dem gelin-

7.

*) Niklaus Manuels Todtentanz, lith. nach W. Stettler's Copien Bern bei R. Haag u. Comp.

**) Wenn irgendwo der Schüler der Venetianer sich kenntlich macht, so ist es in diesen höchst edel und einfach componirten Landschaften, welche direkt an Giorgione und die frühern Werke Tizians anklingen. Vasari sagt, Tizian habe einige deutsche Landschaftsmaler bei sich im Hause gehabt und mit ihnen studirt; möglicherweise war Manuel einer davon; gewiss hat er aber eher von Tizian gelernt als dieser von ihm. Die oben erwähnten Landschaften der Temperabilder Manuel's sind zwar reicher und bunter als die des Todtentanzes, aber noch immer

den Humor dieser Bilder mögen wenige Züge einen Begriff geben. Der Tod nimmt dem Papst ganz sachte die Krone und Stola weg; dem Abt streichelt er das fette Kinn; den Ritter packt er von hinten den Speer; mit dem Kriegsmann marschirt er, mit der Dirne buhlt er; den Handwerksburschen bringt er zum willigen Tanz; das Kind lockt er mit den lustigen Weisen seiner Pfeife; dem Maler (Manuel's eigne Gestalt in prachtvollem Costüm) zieht er leise den Stock weg. Als letztes Bild ist ein Feld voll Leichen beigefügt; der Tod mäht mit der Sichel; von einer Kanzel herab zeigt ein Prediger einen Todtenkopf.

8. Auch ein anderes Frescobild, vom Jahre 1518, Salomo's Götzendienst, ist nur in einer kleinen Copie vorhanden, welche sich nebst einer alten Copie des Todtentanzes und einer grossen, in Oel auf Leinwand gemalten höchst ergötzlichen Bauernhochzeit im Besitz der Familie Manuel zu Bern befindet. — 9. Eins der letzten Bilder des Meisters, sein eignes treffliches Portrait in der Berner Stadtbibliothek, schildert ihn gealtert, ernst und leidend.

Viertes Capitel.

Rheinische und westphälische Schulen.

§. 255. Die Entwickelung der Malerei am Niederrhein und in Westfalen im XVI. Jahrhundert kömmt dem glanzvollen Aufschwung der oberdeutschen auf keine Weise gleich. Es fehlen die grossen, neuschaffenden Genien, welche durch eigene Werke wie durch Anregung der Meister zweiten Ranges über die Schulen von Nürnberg, Ulm, Augsburg und

---

von einer künstlerisch bewussten Anordnung, welche in den Landschaften der Schule Dürer's nur selten, bei den gleichzeitigen Niederländern aber nirgends vorkömmt.

Basel einen Schimmer der Unsterblichkeit verbreiten; statt dessen begegnet man dem verfeinerten, im Einzelnen selbst veredelten, oft aber auch abgeschwächten und verwilderten Ausdruck der Inspirationen des XV. Jahrhunderts. Dass eine Stockung der früher so gewaltigen Kräfte auch in andern geistigen Gebieten vorhanden war, lehrt die verhältnissmässig geringe und meist passive Betheiligung an den Kämpfen der Zeit, deren wichtigste Vertreter alle aus Sachsen und Oberdeutschland kamen. Und selbst die wahrhaft bedeutenden Leistungen aus dieser Zeit hat eine falsche Tradition der letzten Jahrzehende niederländischen Malern zugesprochen, ohne dass man dieselbe — bei den so dürftigen historischen Nachrichten — anders als durch Vergleichung mit den authentischen Bildern dieser Niederländer widerlegen könnte. Immerhin bleibt eine — ohne Zweifel durch fortdauernde Einwirkung vermittelte — Aehnlichkeit beider Schulen übrig, welche es im einzelnen Falle oft schwer macht, ein entschiedenes Urtheil zu fällen. Nicht nur die miniaturartige Vollenduug alles Einzelnen, der Reichthum der Beiwerke und Landschaften, in bessern Werken auch die Harmonie des Tons und die Behandlung des Helldunkels ist z. B. einigen Kölnern und Niederländern zu Anfang des XVI. Jahrhunderts völlig gemeinsam, sondern auch die Art der realistischen Auffassungsweise überhaupt, welche sich mit dem Zunächstliegenden, mit gewöhnlichen Charakteren leichter zufrieden giebt als die Schule Dürer's, und dieselben mit ungleich geringerer Tiefe der Realität auffasst als Holbein, dabei aber eine feine und ansprechende malerische Durchführung mit Glück zu erreichen pflegt. Die Anordnung ist oft ohne rechtes Gleichgewicht und selbst zerstreut; auch einzelne von der flandrischen Schule ererbte Gewohnheiten, wie z. B. die etwas umständliche, brüchige Gewandung, scheinen sich hier länger als bei den Oberdeutschen gehalten zu haben. Endlich ist es wohl nicht zu gewagt, wenn wir den niederrheinischen Malern vorzugsweise eine gewisse Neigung für die schmerzbewegten Scenen namentlich der Passion zuschreiben, welche schon im XV. Jahrhundert sich geltend macht, gleichsam als

Rückschlag der durch den flandrischen Realismus zurückgedrängten Gemüthswelt der altkölnischen Schule. Man wird bei mehrern der zu erwähnenden Bilder an Rogier van der Weyde und seine Art des Affektes erinnert. Gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts gesellt sich eine bizarre, manierirte Leidenschaftlichkeit hinzu.

Billig machen wir den Anfang mit einem kölnischen Meister, welcher unter dem falschen Namen des Niederländers 1. Johann Schoreel bekannt ist und neuerlich als „Meister des Todes Mariä" bezeichnet wird. Dieses eben genannte, vorzügliche Bild befindet sich in der Pinakothek zu München. Die Apostel sind um das Bette der sterbenden Maria, zum Theil in sehr äusserlicher Weise beschäftigt; im Einzelnen jedoch ist ein schöner Ausdruck, in der Maria eine selige Ruhe zu bemerken. Die Gewandung erscheint etwas schwer und manierirt; die Oertlichkeit ist ein durchaus niederländisch, in gutem Helldunkel dargestelltes Zimmer. Auf den Seitenbildern Heilige mit der Familie des Stifters, diese in sehr würdiger Anordnung und, namentlich die weiblichen 2. Köpfe, von grösstem Liebreiz. — Eine ähnliche, kleinere Darstellung desselben Meisters, mit der (sehr verdächtigen) Jahrzahl 1515 besitzt das Kölner Museum. Das Mittelbild ist hier in der Composition noch zerstreuter, in Stellungen und Gewandungen noch manierirter, in den Köpfen von seltsamer Bildung, die Flügel dagegen von echter, anmuthiger 3. Naivetät*). Das Hauptwerk dieses Meisters ist ein Altarblatt mit Flügeln im Städel'schen Institut, vom Jahre 1524. Die Mitte stellt die Klage um den Leichnam Christi, die Flügel den Joseph von Arimathia (oder S. Ludwig) mit der Dornenkrone und die heil. Veronica mit dem Schweisstuch dar, alles in fast lebensgrossen Kniefiguren; auf den Aussenseiten, grau in grau, die Verkündigung. Ohne sonderliche Energie wirkt doch das Ganze bedeutend genug durch die im

*) Ein drittes Bild der sterbenden Maria, welches in der Galerie von Darmstadt demselben Meister beigelegt wird, ist von einer ungleich befangneren Hand.

Allgemeinen edle Bildung der Köpfe und den innigen, leise zurückgehaltenen Schmerzensausdruck. (Eine Copie in der 4. Lyskirche zu Köln, wo sich ehemals das Original befand). Derselben Hand werden zwei kleine Madonnenbilder im Bel- 5. vedere zu Wien, ein Flügelaltar (der Gekreuzigte mit Hei- 6. ligen und Donatoren) in den Studj zu Neapel, und einige im Louvre „Holbein“ benannte und in einem Rahmen vereinigte 7. Bilder (Kreuzabnahme, Stigmatisirung des heil. Franz, und Abendmahl, letzteres mit bedeutenden Reminiscenzen an Leonardo) zugeschrieben*). Ferner (von Waagen) das Bildniss einer Frau in blauem Kleid und weissem Tuch in der Galerie Lichtenstein in Wien, eine Madonna mit dem schlafenden Kinde und 3 singenden Engeln bei Herrn Blundell Weld zu Ince bei Liverpool. Auch ein schönes Altärchen, welches in 8. der Sammlung des Grafen Shrewsbury zu Alton Tower „Joh. van Eyck“ heisst, ist mit dem Styl des Meisters des Todes Mariä nahe verwandt; es stellt eine Madonna mit Engeln, auf den Flügeln Heilige dar.

Den vermuthlichen Lehrer dieses Meisters glaubte man in einer grossen, aus Genua stammenden Anbetung der 9. Könige in der Dresdner Galerie (dort Mabouse genannt), in einem kleinen Flügelaltar des Belvedere zu Wien (Madonna 10. in throno mit Engeln, auf den Flügeln Heilige und Donatoren), und in einer aus Calabrien hergebrachten Anbetung 11. der Könige in den Studj zu Neapel zu erkennen. Neuerdings neigt man zu der Ansicht, dass man es nur mit verschiedenen Entwickelungsperioden desselben Meisters zu thun habe: einer frühern, wo er Schüler des Meisters der „Sippschaft Christi“ (im Kölner Museum S. 422) und einer zwei-

---

*) Ich folge auch hier wieder Passavant's „Beiträgen“ etc. im Kunstbl. 1841, No. 102 und 103, gestehe aber, die genannten Bilder, so weit ich sie kenne, nicht wohl auf einen Meister vereinigen zu können, so lange keine Tradition dazu nöthigt. Insbesondere liegen das Münchner Bild mit seinen etwas capriciösen Gestalten und seinem leuchtenden Colorit, und das Bild in Frankfurt mit seiner ans Ideale streifenden Milde ziemlich weit auseinander. — B.

ten, wo es Einflüssen einerseits des Quentin Massys andererseits italienischer Kunstweise unterworfen gewesen *).

Eine zweite Gruppe von Bildern wurde früher mit dem falschen Collectivnamen des Lucas von Leyden, später (mit nicht völlig ausreichender Begründung) mit dem eines gewissen Christophorus bezeichnet, der schon 1469 für die Carthause von Köln arbeitete. Es sind Arbeiten eines wahrscheinlich etwas ältern Meisters, vom Anfang des Jahrhunderts. Derselbe geht unmittelbar auf Grazie und Lieblichkeit aus, geräth aber, beim Mangel der nöthigen Mittel, in das Affektirte und Wunderliche. Färbung und Modellirung sind von zarter Eleganz, die Carnation oft etwas in's Perlgraue spielend, die Körperformen noch sehr mager, die Gewänder von phantastischer Pracht. An einem sonderbaren Lächeln und einer oft wiederkehrenden manierirten Stellung sind diese Bilder leicht zu erkennen. — Das Wichtigste sind zwei Altäre aus der Carthause von Köln, ehemals in der
12. Lyversberg'schen Sammlung. Der eine, erweislich um 1501 gemalt, jetzt im Besitz des Hrn. Haan zu Köln, stellt den heil. Thomas dar, welcher seine Finger tief in Christi Seite steckt **), während Christus sorgfältig nachschiebt; um Christus ein Nimbus, oben Gott Vater mit Engeln, zu den Seiten vier Heilige, welche sich über das Wunder auf das Süsseste zu freuen scheinen; unten auf dem blumenreichen Rasen musicirende Engel. Auf den Flügeln aussen und innen Heilige.
13. — Auf dem etwas spätern zweiten Altar ebendaselbst, früher bei Herrn v. Geyr in Köln, Christus am Kreuz, nebst den Seinigen und S. Hieronymus, auf den Flügeln Heilige, aussen die Verkündigung nebst Petrus und Paulus. —
14. Ausserdem zu Köln in der Kerp'scheu Sammlung eine Ma-
15. donna mit dem (sehr unschönen) Kinde. — Im Louvre eine

*) Waagen Hdb. d. Gesch. d. M. I. S. 282.

**) Also wohl ein Bild des überwundenen religiösen Zweifels und somit nicht ohne Bedeutung für diese Zeit. Auch die einzelnen Heiligen lassen sich meist auf diesen Gedanken beziehen, was wir hier nicht weiter ausführen können. Vielleicht würde sich die Erklärung aus dem Leben des Stifters, Peter Rinck, ergeben.

gute Kreuzabnahme, dort Quentin Massys benannt, vielleicht das bedeutendste Bild des Meisters an Gehalt und Umfang. — In der Münchner Pinakothek zwei Tafeln mit je zwei 16. und eine mit drei Heiligen, vor einem goldgewirkten Teppich stehend, über welchem eine Landschaft sichtbar wird; wozu wahrscheinlich noch eine ähnliche Tafel mit zwei Heiligen, 17. in der städtischen Sammlung zu Mainz und eine zweite (mit Petrus und Dorothea) in Kensington gehören. Hier sind einzelne Charaktere in sehr würdiger und schöner Weise gelungen, die männlichen insgemein mehr als die weiblichen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Pseudo-Lucas zeigt sich in der Auffassung und dem zierlichen Effekt einer grossen Darstellung der heiligen Nacht, im Besitz des Hrn. 18. Zanoli zu Köln, datirt 1516 Das Licht geht, wie bei Hans Baldung, vom Kinde aus in wohlgelungener Abstufung auf die reiche, genrehaft lebendige Gruppe über, deren Mittelpunkt der liebliche, durch zart spielenden Lichtschimmer verklärte Kopf der heil. Jungfrau ist. — Ein etwas kleineres 19. Bild derselben Hand, vom Jahre 1515, besitzt Hr. Merlo in Köln. Dasselbe stellt die Krönung Mariä und auf den Flügeln Heilige (aussen die Verkündigung) in derselben kräftig naturalistischen Weise dar; besonders sind hier die Donatoren ausgezeichnet.

Von einem Maler Hildegardus aus Köln enthält die 20. Pfarrkirche zu Dortmund zwei Flügelbilder vom Jahre 1523, mit der heil. Sippschaft, der Geburt Christi und dem Stammbaum der Maria.

Von einem 1525—1531 in Köln thätigen Nachfolger Dürers, Anton ven Worms*), sind nur Holzschnitte mit Sicherheit nachzuweisen, wie z. B. ein grosser allgemeiner Prospect des damaligen Köln; doch mag eine Gefangenneh- 21. mung Christi, im Kölnischen Museum, einigen Anspruch auf den Namen dieses Künstlers haben. Es ist ein ziemlich grosses Leinwandbild, von tüchtiger, genrehafter Auffassung

---

*) Vgl. Sotzmann „Anton von Worms, etc.“, im Kunstbl. 1838, No. 55 und 56.

mit einem Dürer'schen Nachklang und bei einer gewissen Derbheit nicht ohne innerliches Gefühl.

Eine grosse Anzahl von Werken kölnischer Malerei lässt sich keiner der bezeichneten Gruppen beiordnen. Da-
22. hin gehören vor Allem die prachtvollen Glasgemälde des nördlichen Seitenschiffes im Dom, auf welchen sich das Datum 1509 findet. Die künstlerische Conception im Allgemeinen ist nicht sehr bedeutend, die Darstellungsweise für diese Zeit nicht besonders entwickelt, das vorherrschende Weiss im Verhältniss zu den übrigen tiefdunkeln Farben sogar störend, das Ganze aber doch von ausserordentlicher Wirkung. Werthvolleres enthalten einzelne Fenster anderer kölnischer Kirchen, obwohl in ungleich geringerer Pracht und Ausdehnung. Zu dem Besten dieser Art gehören zwei
23. Glasgemälde zu S. Marien im Capitol, mehrere Heilige mit Donatoren, vom Jahre 1514 (südl. Seitenschiff) und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (nördl. Seitenschiff); so-
24. dann ein etwas alterthümlicherer Crucifixus mit Engeln, Maria und Johannes, S. Lorenz und dem Donator, im mittlern
25. Chorfenster von S. Georg; ferner die Glasgemälde in S. Peter, um 1528, namentlich einzelne charaktervolle Heiligen-
26. figuren in den Seitenschiffen; ein Chorfenster der (jetzigen) protestantischen Kirche; die herrlichen Ueberreste im Chor
27. von S. Pantaleon, u. A. m., wozu noch die 1533—34 ent-
28. standenen Chorfenster der Stiftskirche zu Kyllburg in der Eifel beizufügen sind, welche hauptsächlich die Geschichte Christi, zum Theil nach Dürer'schen Motiven, übrigens mit vielem Ausdruck und selbständiger Behandlung darstellen. Dass die Glasmalerei indess ihre natürlichen Grenzen längst überschritten hatte, wurde schon oben bemerkt. Abgelöst von ihrem frühern Verhältniss zur Architektur, eiferte sie den übrigen Gattungen der Malerei nach und wurde von denselben doppelt abhängig, insofern sie einerseits die ihr nicht angemessenen Stylgesetze derselben annahm, andererseits ihre tiefen Gluthfarben aufopfern musste, um den zur

Hauptsache gewordenen Kirchenbildern das Licht nicht zu schmälern*).

An Tafelgemälden dieser Zeit besitzt das kölnische Museum (die Reserve inbegriffen) eine beträchtliche Anzahl; 29. ein Flügelaltar mit der Anbetung der Hirten möchte durch Naivetät und Zierlichkeit die erste Stelle verdienen. Anderes findet sich noch in den Kirchen. Ein handwerklich guter 30. Altar in der Sakristei von S. Gereon, die Flügel des S. 31. Evergisilaltars in S. Peter, einzelne Bilder in den Kapellen 32. von S. Andreas etc. gehören hieher, ebenso die energischen und würdigen Gestalten des Kreuzaltars im Dom. Ein an- 33. derer sehr grosser Altar (um 1530?), welcher aus der zerstörten Kirche S. M. ad gradus in den Dom gekommen ist, und auf den Flügeln, der Staffel und der Tischwand das Leben der Maria und Legendenscenen enthält, charakterisirt bereits die Zersetzung des kölnischen Styles. Die Darstellung ist direct genrehaft geworden; eine vielleicht von holländischen Einflüssen angeregte Neigung zum Barocken und Phantastischen bricht bei Gelegenheit fast gewaltsam durch. Die Malerei ist noch immer trefflich, die Färbung kräftig und warm, die Landschaften in sauberer niederländischer Weise behandelt. — Mehreres aus dieser Zeit in den Sammlungen der HH. Schmitz, Baumeister u. A. in Köln, Anderes 34. in den Kirchen der Umgegend: zwei grosse Altäre in der 35. Kirche zu Zülpich, andere in der Kirche zu Merl, in S. 36. Martin zu Münstermaifeld (mit deutlichem Einfluss von Seiten des Lucas von Leyden). Eine Anbetung der Könige 37. vom Jahre 1518 in der Hospitalkirche zu Coblenz mag etwa von einem Deutschen unter Einwirkung des Lucas von Leyden und Quentin Massys herrühren; fast lebensgrosse, lebendig individuelle Gestalten, bei etwas handwerklicher Ausführung; hinten in einem Säulenhof sieht man die Gar-

---

*) Anders wüsste ich das Vorherrschen des weissen Glases in einer Zeit, welche sonst in den Tafelbildern die vollsten und kräftigsten Farben liebte, kaum zu erklären. Man vergleiche z. B. Pseudoschoreel's Tod der Maria mit den Fenstern im nördlichen Schiff des Kölner Domes. — B.

den der Könige aufmarschiren. — Von den kölnischen Bildern in auswärtigen Sammlungen mag eine überaus zier-
38. liche Anbetung der Könige (auf den Flügeln Heilige) im Berliner Museum genannt werden. Die Charaktere sind ohne alle Grösse, selbst etwas capriciös, aber von feinster, lebendigster Durchführung, die Nebendinge sehr vollendet, die durch Mittelbild und Flügel durchgehende Landschaft
39. reich und schön. — Noch erwähnen wir ein Bild auf Goldgrund — der Christusleichnam zwischen Maria und Johannes, Kniefiguren — in S. Gangolph zu Trier, von einem guten, wahrscheinlich in Italien gebildeten Meister, welcher eben so sehr an Qu. Massys als an die Bellini'sche Schule erinnert.

Zwei etwas spätere Maler, deren Blüthe um die Mitte des XVI. Jahrhunderts fällt, werden als Schüler des Pseudo-Schoreel betrachtet. Der eine, Johann von Mehlem,
40. kommt ausserhalb der Münchner Pinakothek nur selten vor; sein Styl ist ein etwas abgeschwächter Nachklang vom demjenigen des Meisters. — Der andere, Bartholomäus de Bruyn (1524—1560) steht, dem wichtigsten Theile seiner Wirksamkeit nach, bereits unter italienischem Einfluss und bleibt deshalb dem letzten Capitel dieses Buches vorbehalten.

§. 256. Von den übrigen niederrheinischen Künstlern dieser Zeit tritt nur Johann von Calcar (Hans Stephanus, vermuthlich 1510 zu Calcar geboren) bedeutsamer hervor*), wahrscheinlich ein Nachfolger jenes oben erwähnten (S. 425) ältern Calcarer Meisters. Er brachte eine beträchtliche Zeit seines Lebens (jedenfalls seit 1536) in Italien zu und starb in seinen besten Jahren zu Neapel 1546. Die ihm zugeschriebenen Werke müssen sämmtlich schon vor dieser Abwesenheit entstanden sein; sie lassen einen ausgezeichneten Maler von niederrheinischer, hauptsächlich flan-
1. drischer Richtung erkennen. Das Wichtigste sind die Flügel des Hauptaltars der Kirche zu Calcar, in 20 Abtheilungen Geschichten des alten und des neuen Testamentes enthaltend. Der Ausdruck in den Köpfen ist höchst zart und anmuth-

*) Vgl. C. Becker „Zur Geschichte der ältern Malerschulen in Westfalen und am Niederrhein", Kunstbl. 1843, No. 91.

voll; für die sinnige Auffassung mag der bezeichnende Zug genügen, dass die Auferweckung des Lazarus auf den Kirchhof von Calcar verlegt und somit zu einem allgemeinern Symbol der Auferstehung für die andächtigen Beschauer umgedeutet ist*). — Einzelne geringe Arbeiten auf Nebenaltären derselben Kirche, z. B. eine Legende der heil. Ursula, gelten als Jugendwerke des Meisters; ausserdem wird eine Mater dolorosa in der Münchner Pinakothek ihm zugeschrieben. Aehnlichen Styl zeigen ausserdem vier treffliche einzelne Heiligenfiguren in der Kirche zu Rees und ein merkwürdiges, mittelgrosses Gemälde im Rathhaussaal zu Wesel: vor dem Richter, in Gegenwart vieler Anwesenden steht ein Zeuge, im Begriff einen falschen Eid zu schwören; ein Teufel sucht ihn anzutreiben, ein Engel ihn abzuhalten. — Die Gemälde auf den Seitenaltären des Domes von Xanten, welche man dem Johann zuschrieb, sind von verschiedenen andern Händen, 2. 3. 4. 5.

Andere Gemälde dieser Schule von Calcar enthält u. a. das Berliner Museum, z. B. eine Darstellung des Todes Mariä, von sehr sorgfältiger Charakteristik der Köpfe und fast flandrischer Behandlung, und ein Mittelbild mit Flügeln, Kreuzabnahme, Geburt und Anbetung der Könige enthaltend, von etwas plumper Körperbildung und unbedeutendem Ausdruck. 6.

§. 257. Von den westfälischen Malern dieser Zeit stehen Einige den rheinischen nicht nach, mit welchen sie vielleicht durch enges Schulverhältniss verbunden waren. Den meisten ist eine grosse Intensivität in gewissen ungebrochenen Farben, aber auch eine empfindungslose und grelle Zusammenstellung derselben eigen, welche weniger als bei

---

*) Waagen schreibt das eben beschriebene Werk einem unbekannten Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts zu, und vergleicht denselben mit Memling und dem Autor einer trefflichen „Taufe Christi“ in der Akademie zu Brügge. Das Uebrige übergeht er mit Stillschweigen, rühmt aber des J. v. Calcar Bilder (Portraits) in italienischer Kunstweise, die dem Tizian und Giambatt. Moroni nahestehend, mit Werken der letztern verwechselt worden sind. v. Bl.

den Kölnern durch harmonische Lichtwirkung und Helldunkel gemildert wird.

Noch alterthümlich befangen ist der Styl des Victor
1. und Heinrich Dünwegge, von welchen der Hauptaltar der Dominicaner- (jetzigen Pfarr-) kirche zu Dortmund ein grosses Mittelbild, die Kreuzigung, und zwei Flügel, mit der Anbetung der Könige und der sehr umständlich behandelten Sippschaft Christi enthält, sämmtlich auf Goldgrund gemalt, was für die urkundlich erwiesene Entstehungszeit, 1521, schon eine seltene Ausnahme ist. Die Aussenseiten der Flügel enthalten vier stehende Heilige vor einem von Engeln gehaltenen Teppich, über welchem, wie bei Pseudo-Lucas von Leyden, eine Landschaft sichtbar wird. Eine an-
2. dere Kreuzigung, ebenfalls auf Goldgrund, befindet sich im Berliner Museum. Die wüste, wirre Anordnung erinnert hier noch sehr an Jarenus (S. 427), während die manierirt realistische Formenbildung das Niveau eines Johann Raphon (S. 429) nicht überschreitet und die Färbung mit der seinigen fast identisch ist*).

Bei weitem ansprechender ist ein anderer mit Pseudo-Schoreel verwandter westfälischer Maler, von welchem das
3. Berliner Museum ein wahrhaft prachtvolles Altärchen besitzt: Maria mit dem Kinde sitzend zwischen musicirenden Engeln (vorn ein Kirschenkorb), auf den Flügeln Donator und Donatorin mit ihren Schutzheiligen. Die miniaturartige Ausführung, welche noch in weiter Ferne die reiche Landschaft durch zierliche Geschichten belebt, die grosse künstlerische Gediegenheit alles Einzelnen, die vortreffliche, obwohl etwas scharfe Modellirung würden aus diesem Werke ein Kleinod norddeutscher Kunst machen, wenn nicht die weiblichen
4. Köpfe von einem unschönen, altklugen Typus wären. — Von derselben Hand (?) ist in den Studj zu Neapel ein noch schöneres Bild (dort Dürer benannt) mit der Jahrzahl 1512**).

---

*) Ueber diese Maler vgl. Passavant's Beiträge etc. im Kunstbl. 1841, No. 102; dagegen: C. Becker, a. a. O., Kunstbl. 1843, No. 90.

**) Das Monogramm AD, welches laut dem Catalog darauf zu sehen sein soll, konnte ich nicht finden. — B.

Es ist eine Anbetung des neugeborenen Kindes, mit zwei männlichen und zwei weiblichen Donatoren, mehrern Heiligen; Mönchen und Nonnen unter reichverzierten Ruinen im Renaissancestyl, mit einer Durchsicht auf Hügel, Stadt und Meer; das Ganze von einer grossen Anzahl musicirender und anbetender Engelgenien belebt. An Reichthum und Feinheit der Ausführung mögen wenige deutsche Werke dieser Zeit damit zu vergleichen sein.

In etwas späterer Zeit fällt die Wirksamkeit der Künstlerfamilie zum Ring in Münster*). Die vorzüglichsten Meister derselben sind: Ludger zum Ring der ältere. Sein bedeutendstes Werk, vom Jahre 1538, ist im Besitz des westfälischen Kunstvereins zu Münster. Es stellt Gott Vater, von himmlischen Heerschaaren umgeben, als Rächer der Sünden, und Christus und Maria, fürbittend zu den Seiten des Richters dar; es ist von grossartigem Ernst, obwohl ohne Anmuth in den Köpfen, und leider mannigfach verletzt; — Hermann zum Ring, der Sohn des vorigen, bedeutender als der Vater. Sein Hauptwerk, die Auferweckung des Lazarus im Dome zu Münster, ist ein Gemälde von reicher Composition, schöner Charakteristik und trefflicher Ausführung; es steht etwa den Arbeiten des Pseudo-Schoreel zur Seite; — Ludger zum Ring der jüngere, Bruder des vorigen. Von ihm besitzt das Berliner Museum ein gutes genrehaftes Küchenstück, im Hintergrunde die Hochzeit von Cana, datirt 1562.

5.

6.

7.

Fünftes Capitel.

Niederländische Schulen.

§. 258. Die Niederlande waren zu Anfang des XVI. Jahrhunderts in einem Zustande des Gedeihens, welchem

*) Becker, im Museum 1837, No. 1.

eine ausserordentlich blühende, ins Breite gehende Kunstübung entsprechen musste. Die Malerei war als Lieblingsbeschäftigung auch auf vornehme und ausgezeichnete Laien übergegangen, wie denn Johannes Secundus und der grosse Desiderius Erasmus von Rotterdam*) sich gerne damit beschäftigten; selbst bei Johann Schoreel war die Kunst wohl eher die Liebhaberei eines reichen Mannes als ein Gewerbe. Allerdings erschien keine Potenz mehr wie die Brüder van Eyck; grosse neue Kunstprincipien, welche die Richtung des XV. Jahrhunderts wesentlich umgestaltet hätten, sind bis auf die Nachahmung der Italiener nicht zu bemerken; man begnügt sich, das Einzelne gründlicher und lebendiger auszubilden und durch harmonischere Gesammtbehandlung, namentlich der Farbe, dem wirklichen Leben mehr zu nähern, wobei das Kindliche und feierliche Prächtige der altflandrischen Schule mehr und mehr zurücktrat. Hatte dieselbe bisher in ihren meisten Werken eine Welt im Kleinen darzustellen gesucht und eine möglichst grosse Fülle sorgsam behandelter Einzelheiten darin zusammengedrängt, so gehen jetzt die einzelnen Gegenstände und Gattungen in selbständige Darstellungen auseinander; Genrebild, Landschaft, Stillleben treten zuerst in den Niederlanden mit abgesonderter Gültigkeit auf, während andererseits das Altarbild allmälig den vielen Nebendingen entsagt, um sich auf eine harmonische Entwickelung des Vorganges zu beschränken. — Das Hauptgewicht ruht in dieser Zeit nicht mehr auf Flandern, sondern auf Brabant und Holland. Wir betrachten zunächst einige holländische Künstler.

Ein guter Meister dieser Zeit, wenn auch keiner von den vorzüglichsten, ist Cornelius Engelbrechtsen**)
1. aus Leyden (1468—1533). Das einzige bekannte Hauptwerk von ihm befindet sich im Stadthause zu Leyden. Es ist ein Altargemälde, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi,

*) Vgl. Kunstbl. 1843, No. 63, wo seine Arbeiten aufgezählt sind.

**) Schnaase, Niederländische Briefe, bes. S. 66. — Passavant's Beiträge etc., im Kunstbl. 1841, No. 11 u. f. und 1843, No. 63 u. f. — Beide Citate gelten für dieses ganze Capitel.

in weiter Landschaft, mit vielen Nebengestalten; auf den Seitenbildern, in symbolischer Beziehung, das Opfer Abrahams und die Anbetung der ehernen Schlange; auf dem Untersatzbilde ein nackter männlicher Leichnam (der todte Adam), aus dessen Leibe sich ein Baum (der Baum des Lebens*) erhebt, daneben die knienden Stifter. Das Gemälde ist theilweise von dunklem, kräftigem Colorit, aber durch Schillerfarben von unharmonischem Ansehen und dabei glanzlos; das Costüm ist etwas phantastisch, die Formen, obwohl nicht allzu mager, doch hart und ungleich, die Bewegungen heftig und eckig. Nur in der Frauengruppe neben der sinkenden Maria ist ein Ausdruck des Weichen und Rührenden der vielleicht durch den Beiklang von Härte, den er zu überwinden hat, an Tiefe gewinnt. — In der Gemäldesammlung des verst. Königs von Holland im Haag befand sich von ihm (?) ein Gemälde, welches den David mit der Bathseba darstellt. 2.

Berühmter ist der Schüler des ebengenannten, Luc Jacobz, genannt Lucas von Leyden (1494—1533). Er zuerst unter den niederländischen Künstlern ist innerlich vollkommen profan und fasst auch seine heiligen Gegenstände durchweg von einem genrehaften Standpunkt auf. Auch zu eigentlichen Genrebildern führte ihn diese Vorliebe für die Darstellung des gemeinen Lebens, das er bald schlicht und naiv, bald in einer mehr zum Scurrilen und Hässlichen sich neigenden Weise schildert; überhaupt hat das phantastische Wesen der Zeit bei ihm bereits einen bizarren Charakter angenommen, welcher nur allzuoft die Stelle der eigentlichen Würde und Bedeutsamkeit seiner Gestalten vertreten muss, wobei indess eine reiche Erfindungsgabe und ein lebhaftes Naturgefühl nicht zu verkennen ist. In solcher Art wenigstens erscheint Lucas von Leyden in den von ihm gefertigten Kupferstichen, die theils heilige Gestalten, theils Scenen des Volkslebens vorführen. — Gemälde seiner Hand sind höchst selten**). Eins der bedeutendsten der Dimension nach, 3.

*) Oder vielmehr des Kreuzes. v. Bl.

**) Dass gleichwohl in den italienischen Galerien Luca d'Olanda neben Alberto Duro ein Collectivname für nordische Gemälde werden konnte, hat seinen Grund in der weiten Verbreitung seiner Kupfer-

sonst jedoch wenig anziehend, ist eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes, im Stadthause zu Leyden befindlich, die jedoch leider durch Uebermalung so entstellt ist, dass wenig mehr als nur die Composition, als das Werk dieses Meisters gelten kann. Sie ist nach der alten Eintheilung angeordnet: auf dem Mittelbilde das Gericht selbst, auf den Flügelbildern Himmel und Hölle; die Compositionen auffallend dürftig und zerstreut, die Darstellung der himmlischen Freuden ungemein schaal und matt; in den Auferstandenen wenig mehr als sorgfältige Studien des Nackten, und nur im Einzelnen, namentlich auf der Höllenseite, Gestalten und Köpfe von bedeutsamem Ausdrucke. Von grosser Würde in Stellung und Gewandung sind dagegen die beiden Gestalten der Heiligen, Petrus und Paulus, auf den Aussenseiten der Flügel. Die vorzüglichsten Werke des Meisters sind (nach Waagen) eine Heilung des Blinden in der Eremitage zu S. Petersburg, und ein Flügelaltar mit der Errichtung der ehernen Schlange bei dem Pariser Kunsthändler
4. Laneuville. — Dem jüngsten Gerichte ähnlich, doch nachlässiger, sind zwei Altarflügel mit dem Durchgang der Juden durch das rothe Meer und der Vision des heil. Hieronymus, ehemals in der Sammlung des Königs von Holland im Haag, wo sich ausserdem noch ein sorgfältiges, zart ausgeführtes Jugendwerk vom Jahre 1517, ein kleiner Hausaltar mit der Anbetung der Könige, vorfand; die Flügel, mit Heiligen und Donatoren, sind von einem andern, geringern Schüler
5. des Engelbrechtsen. — Eine andere Anbetung der Könige, in Corshamhouse (dort Dürer benannt), erinnert wiederum
6. mehr an das jüngste Gericht in Leyden. In der Liverpool-Institution eins der feinsten und vollendetsten Gemälde, ein junger Ritter, auf landschaftlichem Hintergrunde, wahrschein-
17. lich Theil eines Altarflügels. In Devonshirehouse zu London eins jener Genrebilder, durch welche Lucas den Anstoss zu einer so fruchtbaren Richtung gegeben hat: ein Quacksalber, der einem Bauern einen Zahn ausreisst. Nicht minder in-

---

stiche. — Ueber den fälschlich „Lucas von L." genannten kölnischen Meister vgl. oben S. 564.

teressant ist ein anderes kleines Genrebild im Besitz des [8.] Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England, eine Gesellschaft von Männern und Frauen am Spieltische vorstellend, in geistreichen, etwas scharfen Zügen behandelt (ingleichen eine Schachpartie zwischen einem Mann und einer Frau, nebst zehn andern Personen beim preuss. Gesandten in Wien, Baron Werther). — Ein schönes, fein gemaltes Ge- [9.] mälde vom Jahre 1522 befindet sich in der Münchner Pinakothek: Maria mit dem Kinde, die heil. Magdalena und ein anbetender Donator zu ihren Seiten. — Im Belvedere zu [10.] Wien wird ein leider sehr verwaschenes Bildniss des Kaisers Max dem Lucas zugeschrieben. In der Sammlung der k. k. Akademie der Künste ebendaselbst das Einzig-Erhaltene seiner zahlreichen Bilder auf Leinwand in Leimfarben: Augustus und die Sibylle von Tibur. Ausserdem enthält die [11.] Galerie Lichtenstein daselbst eine zart ausgeführte Geburt Christi, wobei das Licht vom Kinde ausgeht, datirt 1530, und eine Darstellung zweier Eremiten (ingleichen, nach Waagen, eine Kreuzigung unter dem Namen des Hans v. Culmbach). Ein fast lebensgrosses Eccehomo in den Uffizien [12.] zu Florenz (Tribuna?) ist zwar von gemeinen Formen, aber im Ausdruck tiefen Leidens gelungen und von kräftigem Ton. Ein anderes sehr ähnliches Eccehomo, hier mit Pilatus [13.] und Schergen, befindet sich, unter Dürer's Namen, in der Kapelle des Palazzo reale zu Venedig*). Eine liebliche Madonna (No. 425) im Museum zu Madrid.

Ein Zeitgenosse des Lucas, J a n M o s t a e r t aus Harlem (1474—1555) ist weniger in der Zeichnung als in dem lieblich anspruchlosen Ausdruck namentlich der Madonnenköpfe, in der sehr weichen Modellirung und in der trefflich ausgebildeten Landschaft bedeutend. Als sein Hauptwerk gilt gegenwärtig ein Altar mit lebensgrossen Figuren in der [14.] Marienkirche zu Lübeck, auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige, auf den Flügeln innen die Geburt Christi und

*) Ueber die Echtheit der dem Lucas zugeschriebenen Bildchen in der Akademie zu Antwerpen wage ich aus der Erinnerung nicht zu entscheiden. — B.

die Flucht nach Aegypten, aussen Adam und Eva enthal-
15. tend. In der Akademie von Antwerpen zwei Portraits und eine Glorie Christi und Mariä zwischen Engeln, unten Propheten und Sibyllen in halber Figur. In der Kirche Notredame zu Brügge eine Mater dolorosa von grosser Tiefe des
16. Ausdruckes. Im Berliner Museum zwei reizende kleine Bildchen der heil. Jungfrau, das eine stellt sie auf dunklem Grunde zwischen Engeln, das andere in reicher Landschaft sitzend dar.

§. 259. An der Spitze der brabantischen Künstler*) steht Quintin Messys (richtiger Massys, von Antwerpen, vermuthlich aus einer dortigen Malerfamilie 1460 geboren, 1530 oder 31 gestorben). Die Bildungsgeschichte dieses Künstlers ist wenig bekannt; man weiss nur, dass er früher ein Grobschmied war und, um der Hand seiner Geliebten würdig zu werden, die Kunst der Malerei erlernte, angeblich ohne Lehrmeister. In der That ist es schwer, ihn irgend einem der bekannten Maler als Schüler zuzuweisen; am meisten stimmt er, z. B. in dem sonst ungewöhnlichen grossen Massstab seiner Figuren und deren Eintheilung im Raum, sowie auch in einem gewissen Pathos mit seinem ältern Zeitgenossen Rogier van der Weyde überein, weicht aber in der Einzelbehandlung und Färbung wiederum beträchtlich von demselben ab. Was bei Rogier noch unfreie Ahnung ist, wird hier zur freien, bewussten Meisterschaft. Massys erscheint als ein tiefer, unabhängiger Geist, dem die Aeusserlichkeit der spätern Nachfolger der van Eycks nicht gefiel, der es müde war, hergebrachte kleine Gestalten auf einen prunkvollen miniaturartigen Hintergrund zu vertheilen, und der nun — wenn auch nicht mit ungetheiltem Erfolge — den höchsten Zielen seiner Kunst nachstrebte: der vollen, allseitigen Entwickelung der Körperform, ihrer Beseelung durch mächtigen Ausdruck, und einer ebensowohl nach gei-

*) Auffallender Weise ist von einer ältern Brabanter Schule fast nichts bekannt, als dass die Antwerpner Malergilde zu S. Lucas schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts eröffnet wurde. — Rogier van der Weyde wohnte wenigstens in Brüssel.

stigen Bezügen als nach dem rein malerischen Bedürfniss abgewogenen Composition. Einem so freien Standpunkte konnte auch die kindliche Pracht des bisherigen Colorites nicht genügen; Massys liebt einfache, lichte Farben, in welche seine meisterhafte, mit Lorenzo di Credi zu vergleichende Modellirung alle Spiele der Form gleichsam hineinzuhauchen weiss. — Er fand mit dieser neuen Richtung zwar Ehre und Anerkennung, aber nur schlechte Bezahlung; was an ihm missfallen zu haben scheint, die theilweise Beseitigung des Detailreichthums, liess man sich bald darauf von den in italienischer Schule gebildeten Niederländern ohne Widerstand bieten.

1. Sein bedeutendstes Werk ist ein Altargemälde, früher in der Kathedrale, gegenwärtig in der Akademie von Antwerpen befindlich, dessen Anfertigung er im Jahre 1508 übernahm. Das Mittelbild stellt den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuze dar, wie er von seinen Freunden und den heiligen Frauen beweint wird; Maria, von tiefem Schmerz ergriffen, wird von Johannes unterstützt; zwei ehrwürdige Greise, Joseph von Arimathia und Nicodemus, halten den oberen Theil des Körpers und das Haupt des Herrn, während die heiligen Frauen seine Wunden salben; die Figuren fast Lebensgrösse, die Anordnung der Gruppen so, dass jede Gestalt möglichst vollständig und bedeutsam hervortritt. In dem rechten Flügelbilde sieht man das Haupt Johannis des Täufers auf der Tafel des Herodes und Spielleute auf erhöhter Tribune, komisch widrige Gesellen, welche die Tafelmusik machen. Das linke Flügelbild stellt Johannes den Evangelisten dar, der in Oel gesotten wird; daneben Henkersknechte, die mit brutalen Spässen das Feuer anschüren, andere Zuschauer disputirend u. s. w. Das Bild ist von hoher Vollendung und Wahrheit in der Ausführung, von tief bedeutsamer Entwickelung der einzelnen Charaktere, — ein höchst grossartiges Pathos, auf mannigfache Weise abgestuft, in den klagenden Gestalten des Mittelbildes; es würde in diesen Beziehungen den Werken des Leonardo da Vinci an die Seite zu stellen sein, wenn es die Ruhe und

Schönheit in den Formen des letzteren erreichte, und wenn nicht im Gegentheil noch etwas Schroffes und Gewaltsames das Ringen des Künstlers zur Bewältigung seines Stoffes erkennen liesse.

In anderen Bildern, deren Gegenstand die pathetische Auffassung des vorigen ausschloss, erscheint Quintin weicher und entwickelt ein eigenthümlich heiteres frisches Leben.
2. So in einer schönen Altartafel, welche aus der Gemäldegalerie des Königs von Holland im Haag in die kaiserliche Sammlung zu St. Petersburg gekommen: Maria mit dem Christkinde im Arme, als Himmelskönigin auf dem halben Monde stehend und von Engeln umgeben; unter ihr sieben Gestalten mystischer Beziehung, theils des alten Testamentes,
3. theils der Legende. — Aehnlich ein Altarblatt in der Peterskirche zu Löwen (in einer Nebenkapelle des Chores), welches auf dem Mittelbilde Maria mit dem Kinde und die Personen der heil. Verwandtschaft, auf den Seitentafeln Scenen aus dem Leben der Eltern der Maria darstellt; wiederum ein Werk von seelenvollstem Ausdruck und mildester Harmonie
4. in Licht und Farbe. — Aehnlich auch ein Gemälde des Berliner Museums: Maria auf dem Throne sitzend und das Christkind küssend. Vorn, auf einem Tischchen, sieht man hier Speisen, kunstreich gemalt, aber schon ein irdisches Bedürfniss andeutend, welches den älteren Meistern ebenso wie die lebendigere Bewegung des Ganzen fremd ist; doch ist die Arbeit des Thrones, besonders die durchschimmernden Achatsäulen und deren durchbrochene Goldkapitäle, wiederum ganz
5. in der alten nachdenklichen Weise ausgeführt. — In der Antwerpner Akademie wird ausser dem erwähnten Hauptwerk eine Halbfigur der heil. Magdalena (Wiederholung früher in Corshamhouse, jetzt bei James Rothschild in Paris) und ein Ecce-Homo dem Massys zugeschrieben; letzteres eine Gestalt des edelsten Schmerzes, mit gesenktem Blick; sodann die Brustbilder Christi nnd Mariä, welche neuerlich unter der irrigen Benennung „Holbein“ gestochen worden sind. An Adel, Schönheit und hinreissendem Ausdruck möchten dieselben keinem ausseritalienischen Werke dieser Zeit nachstehen,

und wenn irgend eine Leistung neben Dürer's Aposteln genannt zu werden verdient, so ist es diese. (Wiederholungen in der Londoner Nationalgalerie u. a. m. O.) Eine treffliche Lucrezia, dem ältern Cranach zugeschrieben, im Wiener Belvedere.

Nun giebt es noch eine Anzahl Genrebilder in lebensgrossen Halbfiguren, welche insgemein Quintin's Namen tragen, obwohl kein einziges der noch vorhandenen Exemplare seine geistvolle Behandlung zeigt. Doch ist wenigstens die Erfindung in einem derselben, den „beiden Geizhälsen", so vorzüglich, dass man keinen Grund hat, ihm dieselbe abzusprechen. Das Bild stellt zwei Männer, hinter einem Tische sitzend, dar; der eine, beschäftigt, Geld zu zählen und die Summe in seinem Rechnungsbuche zu notiren, hat das Aussehen eines Kaufmanns; der andre, der jenem die Hand vertraulich über die Schulter legt und boshaft vergnüglich zum Beschauer herausblickt, scheint ihn so eben betrogen zu haben. Das Ganze ist, in den Köpfen sowohl, wie in dem mannigfachen Geräth des Comptoir-Zimmers, vortrefflich gedacht und ein merkwürdiges Beispiel des Ueberganges der Malerei von heiligen zu weltlichen Gegenständen. Die vorzüglichern Exemplare, worunter das bisher als Original geltende im Palast zu Windsor gerade nicht gehört, mögen wohl von Quintin's Sohne Johann ausgeführt sein, welcher später dasselbe Thema auf eigene Hand mannigfach variirt zu haben scheint. Von ihm rühren die bessern Exemplare jenes Geldwechslers oder Goldschmiedes mit Frau, jenes streitenden Ehepaares, u. dgl. m. her, welche in so vielen Galerieen den Namen seines Vaters tragen. 6.

Eine namhafte Schule scheint sich nicht an Quentin Massys angeschlossen zu haben. Nur sein Sohn, der eben genannte Johann Massys ist als Schüler Quintin's, von dem sich Werke erhalten haben, bekannt, doch sind seine Bilder, sowohl in Rücksicht auf die reizlose Färbung als auf gemeinere Auffassung, wenig interessant. Als Beispiel sind ein Paar Bilder Johann's in der Gemäldesammlung des Königs von Holland im Haag, ein Ecce-Homo und eine Kreuztragung, anzuführen; anderes in der Antwerpner Aka- 7. 8.

demie. Ausser den schon erwähnten Genrebildern kommt auch eine lebensgrosse Halbfigur des heil. Hieronymus u. A. der Art mehrfach vor*), was theils von seiner Hand, theils von noch geringern Antwerpner Künstlern gearbeitet sein mag.

§. 260. Gleichzeitig mit Quintin Massys und bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts begegnen wir einer nicht unbedeutenden Anzahl niederländischer Künstler, die die Mängel der alten Schule in andrer Weise auszugleichen suchten. Der Ruhm der grossen Meister Italiens war nach dem Norden gedrungen, die reinere Schönheit ihrer Gestalten hatte dem Sinn ein neues Gebiet eröffnet; mit den neuen Erfahrungen, die sie bei ihren Studien in Italien gesammelt, durften die niederländischen Künstler hoffen, zu schöneren Resultaten zu gelangen. Man behielt das Gemüthvolle der alten Compositionsweise ohne ihre Härten und Unregelmässigkeiten bei**), man bildete die Gestalten richtiger und voller, die Gruppen mehr übersichtlich und zierlich, und erreichte es allerdings, dem Auge mannigfach wohlgefällige Bilder vorzuführen. Aber mit der Naivetät der alten Darstellungen war auch zugleich ihr innerliches, geheimnissvoll ergreifendes Wesen verschwunden; und doch war man von ihnen noch nicht frei genug, besass man überhaupt nicht innerliche Kraft genug, um den tiefen Quell, aus dem jene vollendetere Richtung der italienischen Kunst hervordrang, zu ergründen. So entstand in der Mehrzahl dieser niederländischen Leistungen, trotz mancher äusseren Vervollkommnung, eine Leere des Gefühls, die von der grossartigen Kraft des Quintin Massys weit entfernt war, und die nur in vereinzelten Fällen, namentlich in den früheren Leistungen der Meister dieser Richtung, einem bedeutsameren Ernste zu weichen vermochte. Die vorzüglichsten Künstler sind folgende.

---

*) Das (nach Waagen) unzweifelhafte Original, von Quentin's Hand, beim Grafen d'Arrache in Turin.

**) Aus diesem Grunde behandeln wir die betreffenden Künstler schon hier und behalten dem letzten Capitel dieses Abschnittes eine zweite Reihe niederländischer Maler vor, welche wiederum in einem besondern Sinne von den Italienern abhängen.

Bernhard van Orley, auch Barent von Brüssel genannt*) (zu Brüssel 1471 geboren, 1541 gestorben). Frühere Werke von ihm sind meist von trefflicher Charakteristik und frischer, saftiger Färbung, spätere nach dem Aufenthalt in der Schule Rafaels entstandene neigen sich einem flachen Idealismus zu und sind besonders in der Carnation trocken. Ein schönes Gemälde aus des Meisters früherer Zeit, da er noch mehr der vaterländischen Art und Weise und der eignen lebendigen Empfindung folgte, in dem Museum von Brüssel: der Leichnam des Erlösers von seinen Freunden und den Frauen beweint; tiefer Ausdruck des Schmerzes und Mitleides bei anmuthvoller Bildung der Köpfe. Auf den Flügelbildern eine grosse Anzahl von Portraits. — Ein Altarwerk, Vermählung Mariä zwischen Verkündigung und Darstellung im Tempel, in der Kirche zu Lierre (zwischen Mecheln und Antwerpen)**). — Ein sehr ähnliches Gemälde (ohne Flügelbilder) im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. (dort Gio. Bellini genannt). — Dem Brüsseler Bilde steht an Werth am nächsten eine heilige Familie zu Keddlestonhall (Landsitz des Lord Scarsdale); Adel und Feinheit der Charaktere und vortreffliche Ausführung; der Ton in den Lichtern röthlich, in den Schatten grau. — Im Belvedere zu Wien ein treffliches Doppelbild, die Ausgiessung des heil. Geistes und die Verfolgung der Apostel. — Ein Gemälde der Münchner Pinakothek; der heil. Norbert, die Glaubensmeinungen des Ketzers Tanchlin widerlegend; sehr ausgezeichnete Köpfe, reiche italienische Architektur. — Ein vortrefflich ausgeführtes weibliches Bildniss in der (ehemaligen) Gemäldesammlung des Königs von Holland im Haag, in der Art des Andrea del Sarto. — Ein Gemälde aus der späteren Zeit des Künstlers in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen: das jüngste

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

*) Die prachtvollen Glasgemälde in Sainte-Gudule zu Brüssel, welche meist fürstliche Personen jener Zeit nebst ihren Schutzheiligen in reichsten Renaissancearchitekturen darstellen, werden bald Orley, bald Cocxie, bald sogar Rogier van der Weyde zugeschrieben. Das Figürliche ist nicht bedeutend, das Decorative aber wahrhaft unvergleichlich.

**) Vergl. Waagen im D. Kstbl. 1847. S. 219 f.

Gericht, und auf den Flügelbildern Heilige nebst der Familie des Stifters darstellend. In den nackten Gestalten der Auferstandenen, die den Hauptraum des Mittelbildes einnehmen, erkennt man hier bereits, dass es dem Künstler wesentlich darum zu thun war, dem Auge des Beschauers schöne Formen in mannigfacher Entwickelung vorzuführen. — Ein 9. grosser Altarschrein in der Marienkirche zu Lübeck möchte als das umfangreichste Werk Orley's gelten können. Die Aussenflügel enthalten aussen die Verkündigung, und innen (nebst den Aussenseiten der Innenflügel) die vier Kirchenlehrer; das Mittelbild die Dreieinigkeit mit vielen Heiligen; die Innenseite der Innenflügel Johannes im Augenblick der Offenbarung und die Sibylle mit Augustus. Die Behandlung ungleich und nur theilweise erfreulich. — Dagegen darf man 10. eine heil. Familie in der Liverpool-Institution, nach einem Motive Leonardo's, als eins der schönsten Werke niederländisch-italienischer Schule bezeichnen; in der Madonna ist 11. die tiefste Wehmuth ausgedrückt. — Vieles Andre von ihm in Galerien zerstreut, Bedeutendes u. a. in der k. k. Galerie des Belvedere zu Wien; ein treffliches Bild (Christus zwischen Maria und dem Täufer) im Museum zu Madrid, dort dem M. Schön zugeschrieben.

Johann Mabuse (oder Maubeuge, eigentlich: Gossaert), ein Künstler, welcher in den früheren, vor seinen Studien in Italien ausgeführten Werken an Energie, Adel und vielseitiger Tiefe der Charaktere den beiden eben Genannten nicht nachsteht. Vorzügliche Bilder dieser frühern 12. Zeit: eine grosse und reiche Anbetung der Könige, in Castle 13. Howard; eine andere, ebenfalls noch streng und tüchtig, im 14. Louvre; die Flügel eines Altars im Dom zu Lübeck, Heilige mit einer Familie Donatoren in reichen, schönen Landschaften 15. meisterhaft darstellend; eine Kreuzabnahme, mit einzelnen Heiligen auf den Flügelbildern, vom Jahre 1521, vormals im 16. Besitz des Hrn. Solly zu London; eine Darstellung der Dreieinigkeit mit den allegorischen Gestalten der Charitas und Pax, in der (ehemal.) Sammlung des Königs von Holland im Haag, noch 17. trefflich in Zeichnung und Ausdruck. Eine Kreuzabnahme eben-

daselbst ist nach Petersburg gekommen*). — In den späteren, zahlreich vorhandenen Werken manierirte Nachahmung der Italiener, wie z. B. in zwei grossen Gemälden des Berliner 18. Museums, Adam mit Eva, Neptun mit Amphitrite, die nur grosse nüchterne Aktfiguren enthalten. Andres in andren Galerieen.

Johann Schoreel, aus Holland (1495 — 1562), war eine Zeit lang Schüler des Gossaert, hielt sich dann bei einer Wallfahrt nach Palästina im Jahre 1520 längere Zeit in Italien auf und lebte in der Folge als Domherr zu Utrecht**). — Seitdem eine Reihe von Gemälden, welche früher als die Seinigen galten, einem unbekannten kölnischen Meister (s. oben Seite 562 ff.) zugewiesen und dafür seine echten Werke ausgemittelt sind***), ist der bisherige Ruhm dieses Namens beträchtlich gesunken, insofern die letztern sich nicht sonderlich über andere gleichzeitige Arbeiten von mittlerem Werthe erheben. Den Ausgangspunkt liefert ein Flügelaltar 19. in der Sammlung des Utrechter Stadthauses, die Madonna mit einem Donator in einer Landschaft, auf den Flügeln Heilige mit Donatoren, am Rand eine Inschrift mit Schoreel's Namen†). Es ist eine gute Leistung in der niederländisch-italienischen Weise. Ebendaselbst sind von fünf Tafeln mit lauter charaktervollen, scharfen Brustbildern, welche utrechtische Palästinapilger darstellen, die 2 ersten wahrscheinlich von Schoreel, der u. a. auch selbst darauf vorkömmt. Zwei 20. Portraits im Belvedere zu Wien, Mann und Frau darstellend, mit dem Datum 1539, sind von geistreicher Ausführung und tiefer, warmer Färbung. Auch ein Genrebild, das sich 1835 21. in der Sammlung zu Corshamhouse befand, wird ihm nach

---

*) „Eine Kreuzigung, mit herrlichen ausdrucksvollen Köpfen, durchaus edel und gemässigt, im Berliner Museum," wie es sonst im Text hiess, wird gegenwärtig dem Gerhard Horebout (s. S. 404) zugeschrieben.

**) *Joh. Secundi opera; Epist.* VII. *lib.* I.

***) Durch Passavant. Vergl. dessen „Beiträge etc." im Kunstbl. 1841, No. 13.

†) Dass er hier bonus Scorelius heisst und sehr freigebig mit Apelles verglichen wird, lässt vermuthen, dass er dieses Bild wie andere aus Gefälligkeit und Liebhaberei malte.

einer wahrscheinlich echten Tradition zugeschrieben: liebende Paare, welche sich die Zeit mit Musik und den Freuden der Tafel vertreiben. Man rühmt daran die grosse Wahrheit und Lebendigkeit in allen Theilen und den warmen, bräunlichen
22. Farbenton. — Eine Kreuzigung im Besitze des Hrn. Burel in Köln *), mit dem Datum 1530 und der Inschrift „Schoorle" ist wenigstens gewiss das Werk eines mittelmässigen italisirenden Niederländers. — Ein Schüler des Schoreel war Antonis Moor (Moro, More, 1512—1575, oder nach Andern 1518 — 1588), von dem man vortreffliche Portraitbilder, bald in der schlichten Weise der alten Meister, bald mehr in ita-
23. lienischer Weise besitzt; das älteste, wahrscheinlich die Bilder zweier Utrechter Domherren (und Palästinapilger, s. oben), mit seinem Namen und 1544 bezeichnet, Nr. 585 A im Berliner Museum, und dem Schoreel noch nahe verwandt. Demnächst in Wien, wo man ihn besonders kennen lernen kann,
24. der Cardinal Granvella vom Jahr 1549, ein junger Mann mit einer Narbe 1564, ein junges Ehepaar von 1575, in Dresden
25. zwei weibliche Bildnisse, Holbein genannt; endlich in England
26. die „katholische Maria" und der Graf Essex beim Lord Yarborough in London, Sir Henry Sidney und seine Gemahlin (in Lebensgrösse) beim Colonel Wyndham zu Patworth. Hie und da ist man versucht, an einen direkten Einfluss Holbeins zu denken. — Hier mögen auch noch zwei andere Bildnissmaler jener Zeit ihre Stelle finden: Joas von Cleve (blühte zwischen 1530 und 1550), welcher zwischen Holbein und
27. Moro in der Mitte steht (Bildnisse in Windsor, in Althorp etc.), und Nicolas Lucidel gen. Neuchâtel (1505—1600),
28. von welchem u. a. das Berliner Museum das vorzüglichst aufgefasste, nur in der Carnation weisskalte Bildniss eines vornehmen Mannes, die Münchner Pinakothek das meister-
29. liche Bild eines Mathematikers, seinen Sohn unterrichtend, besitzt.

---

*) Mit diesem Bilde stimmt nach Waagen (Deutschland, II., S. 218) eine Kreuzigung im Museum zu Stuttgart überein.

Michael Coxcie (Coxis, richtiger von Coxcyen, zu Mecheln 1499 geb., 1592 gest.), Schüler des Bernhard van Orley, nachmals in Rom bei den Schülern Rafaels (s. oben S. 270). Seiner trefflichen Copie des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck ist bereits gedacht (oben S. 370). In S. Gertrude zu Löwen, wahrscheinlich aus früherer Zeit, eine höchst ausdrucks- 30. volle Madonna der sieben Schmerzen; von geringerm Werthe: das Bild des Hochaltars. Die Fresken in S. Maria 31. dell' Anima zu Rom sind unbedeutend und sehr manierirt. (Ein angebliches Hauptwerk: „Tod der Maria", im Museum 32. von Madrid, soll sehr kalt lassen). In der Gemäldesammlung des Stadthauses zu Löwen: Christus zwischen Petrus 33. und Paulus, darüber einige Engel, zwar sehr beschädigt, doch entschiednere und glücklichere Nachahmung Rafaels hierin ersichtlich. In andren Bildern, wie dergleichen z. B. in der Akademie von Antwerpen befindlich sind (Triumph Christi, St. Sebastian), mehr Verbindung flan- 34. drischer und italienischer Manier. Die fast hundertjährige Lebensdauer des Künstlers macht die Entscheidung über die Echtheit seiner Werke schwierig.

Lancelot Blondeel. Im Berliner Museum: Maria 35. mit dem Kinde, auf reichem, barock verziertem Throne sitzend; das Kind schwach, die Mutter eine edle, milde Gestalt und, wenigstens in der Gesammtanordnung, noch mehr der alten Schule verwandt. Ebendaselbst ein grosses, unangenehm zwischen nordischer und italienischer Manier getheiltes jüngstes Gericht. Eine Madonna mit St. Lucas und Eligius in der Kathedrale zu Brügge, St. Cosmos und Damian 36. in St. Jacques ebendaselbst. (Von ihm rührt auch die Zeichnung des berühmten Kamins, mit den Statuen Karls V. und seiner Eltern und Grosseltern im dortigen Gerichtssaal her).

Martin Heemskerk (nach seinem Geburtsort eigentlich: van Veen, 1498—1573), Schüler des Schoreel. In früheren Werken, deren eine namhafte Anzahl unter den Bildern der Münchner Pinakothek enthalten ist, mehr der schlichteren gemüthvolleren Weise seines Lehrers verwandt;

in späteren eine sehr manierirte Nachahmung italienischer Meister. U. a. m.

§. 261. Bemerkenswerth ist endlich noch das erste selbständige Auftreten der landschaftlichen Kunst, welches in der niederländischen Schule um eben diese Zeit Statt fand. War schon früher die Landschaft in den Werken der Eyck'schen Schule als ein bedeutendes Element erschienen, so gingen nunmehr einzelne Künstler dahin über, dass sie dieselbe immer mehr hervortreten liessen und die in ihr vorgehende heilige Handlung, deren man noch nicht ganz zu entbehren wagte, mehr zur blossen Staffage des Bildes*) machten. Es sind nicht gerade sehr ausgezeichnete Meister, die diesen Schritt zuerst versuchten; die Landschaften Altdorfers und Manuels übertreffen die ihrigen an Schönheit, poetischer Kraft und gewaltigem Lichteffekt bei weitem. Statt dieser Vorzüge findet sich hier eine grosse Ueberfülle an einzelnen Theilen, namentlich allerhand phantastischen Bergformen, die noch selten zu einem harmonischen Ganzen verbunden erscheinen und darin noch eine kindliche Lust am Bunten und Mannigfaltigen vorherrscht, wie denn auch die Ausführung bis in die tiefste Ferne hinaus, detaillirend und sorgfältig bezeichnend ist. Die bedeutendsten Künstler dieses Faches sind Joachim Patenier (oder richtiger de Paténir, aus Dinant, angeblich 1490—1545) und Herri de Bles (geb. zu Bouvignes 1480, gest. wahrscheinlich zu Lüttich 1550; von den Italienern Civetta genannt), die sich zugleich beide in ihren seltenen historischen Darstellungen den ebengenannten Künstlern anreihen. Die Galerie des Berliner Museums enthält Belege für die verschiedenen Richtungen dieser Künstler, unter denen hier eine interessante Landschaft

1.

---

*) Ganz ähnlich, wie auf manchen Genrebildern jener Zeit noch immer eine heilige Geschichte im Hintergrunde mitspielen muss. Das S. 571 erwähnte Küchenstück des jüngern Ludger zum Ring geht noch eine Stufe weiter: die offenbare Hauptsache sind hier die Esswaaren und das Küchengeräth; in zweiter Linie kommt das Küchenpersonal; in dritter erst die Hochzeit von Cana, welche man in der Ferne durch eine offene Thür erblickt.

von Patenier als Beispiel angeführt werden mag: in der Mitte des Bildes, als malerischer Vereinigungspunkt des Ganzen, Maria mit dem Kinde, auf der Flucht rastend, um sie her eine weitgebreitete Aussicht; im Hintergrunde ein mächtiger Fels, dessen Haupt in die Wolken reicht und in dessen Kessel ein Kloster liegt, dahin eine Stiege emporführt; zu den Seiten des Felsens Dörfer mit mannigfach wohnlich zusammengebauten Häusern; zur Linken ferne Bergzüge, zur Rechten ein weites Flussthal mit einer Stadt, und der Horizont des Meeres; die Ferne in scharfer, blaugrüner Färbung. Ein nach Passavants Beschreibung sehr ähnliches Bild, so wie 2. ein „Charonsnachen" und eine „Versuchung S. Antons", beide dem Bosch verwandt, im Museum zu Madrid. Eine „Maria 3. der sieben Schmerzen", im Museum zu Brüssel. — Herri de Bles näherte sich schon mehr als Patenier der spätern Landschaftmalerei; er ist viel weniger hart und wird im Streben nach Luftperspective schon manierirt. Eine Ruhe auf der 4. Flucht, in der öffentlichen Sammlung zu Basel, eine Predigt 5. Johannis, bei Hrn. Beckford in Bath, und ein Thurmbau zu 6. Babel, in der Akademie von Venedig enthalten reiche Landschaften von seiner Hand.

Sechstes Capitel.

Die ausseritalienische Kunst des XVI. Jahrhunderts unter italienischem Einfluss.

§. 262. Der Ueberblick über die deutsche und niederländische Malerei in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, und über die französische und spanische seit Anfang desselben, bietet im Ganzen ebenso weniges recht Erfreuliche dar, als der über die italienischen Manieristen; letztere

haben sogar Manches aus erster Hand, was die ausseritalienische Kunst erst aus zweiter Hand, nämlich von ihnen selbst entlehnte. Merkwürdig ist diese Periode indess doch; nicht bloss durch ihren Zusammenhang mit der Zeitgeschichte, sondern und hauptsächlich durch den innern Kampf, welchen der noch immer zu Grunde liegende, zu baldigem neuem Aufblühen bestimmte Realismus gegen die von Italien ausgegangenen allgemeinen Ideale führt, indem er sie an zahllosen Stellen durchbricht und durch Abenteuerlichkeiten oft auf komische Weise stört.

Wir betrachten zunächst die niederländische Kunst*), in welcher die Uebergänge am deutlichsten zu Tage liegen.

Mehrere der im Vorigen namhaft gemachten Meister, welche die heimische Compositionsweise durch das Studium italienischer Kunst zu verbessern bemüht waren, hatten in der späteren Zeit ihrer Wirksamkeit das Zwiespaltige einer solchen Verbindung erkannt und sich gänzlich der Nachahmung italienischer Malerei zugekehrt. Im weiteren Verlaufe des XVI. Jahrhunderts fand die letztere Richtung in immer ausgedehnterem Maasse statt. Und zwar wandte man sich zunächst ausschliesslich der florentinischen und römischen Schule zu, indem man hier dasjenige, was man in der Heimath vermisste: eine vollkommene und grossartige Entwikkelung der Form, als charakteristische Eigenthümlichkeit bereits entwickelt vorfand. Doch gilt auch von diesen Nachahmern (und in noch stärkerem Maasse) dasselbe, was bereits bei den vorgenannten Künstlern gesagt ist, dass ihnen nämlich der innerliche, ethische Lebenspunkt, aus dem jene freiere Schönheit der grossen Meister Italiens hervorgegangen war, fremd blieb, dass sie in der Nachahmung äusserlicher Typen verharrten, dass das Ideal, zu dessen Höhe sie sich allerdings emporschwangen, nur als ein formelles, inhaltloses, innerlich todtes zu betrachten ist. Nur in Por-

---

*) Vgl. Schnaase, Niederländische Briefe, S. 249 ff. Waagen, Paris, S. 541 ff. — Die weitere Geschichte der Landschaft und des Genre im XVI. Jahrhundert behalten wir dem folgenden Buche vor.

traitbildern, wo ein unmittelbares Anschliessen an das Leben und an die Natur geboten war, begegnen wir auch hier einzelnen vorzüglichen Leistungen. Besonders unerquicklich sind dagegen, hier wie in Italien, die allegorischen Darstellungen, welche der Bildung jener Zeit so sehr zusagten. Aus Abstractionen und Gestalten der römisch-griechischen Mythologie gemischt, müssen sie dazu dienen, auch das Unmögliche darstellbar zu machen.

Zu den Niederländern, welche sich am frühsten ausschliesslich der italienischen Kunst zuwandten, gehört Lambert Lombard (eigentlich Lambert Sustermann, zu Lüttich 1506 geb., 1560 gest.), angeblich Schüler des Andrea del Sarto. Dieser Künstler ist noch der Anziehendste unter seinen gleichstrebenden Zeitgenossen; er wusste sich das Edle und Würdige der römischen Schule in einzelnen Fällen mit lebendigem Gefühle anzueignen. Da seine Gemälde aber etwas Schlichtes und Anspruchloses haben, so hat er nicht den Ruhm erlangt, wie die späteren. Von ihm ist unter anderen im Berliner Museum ein anmuthiges, gefühlvolles Bild, eine Madonna, die das schlafende Kind in ihren Armen hält, vorhanden. Hier wie in andern Madonnenbildern, welche meist für italienische Arbeit gelten, ist die Farbe etwas blass, aber sehr zart verschmolzen. Drei andere seiner sehr selten gewordenen Bilder (Durchgang durch's rothe Meer u. a.) sind von der Sammlung des verstorbenen Königs der Niederlande wahrscheinlich im Haag verblieben. 1.

Der berühmte Schüler des Lombard, das eigentliche Haupt der gesammten künstlerischen Richtung der Zeit, war Franz Floris (eigentlich Franz de Vriendt, 1520—1570), den seine Zeitgenossen, in Bezug auf seine bedeutende Einwirkung auf die Kunst, als den „Laternenträger und Strassenmacher der niederländischen Kunst“ bezeichneten, den sie sogar mit dem Ehrentitel des „flandrischen Rafael“ belegten. Franz Floris hat dem Rafael und Michelangelo allerdings gewisse Aeusserlichkeiten der Zeichnung und Anordnung abgesehen, auch weiss er dieselben mit einer eigenthümlich vornehmen Prätention vorzutragen; aber gerade, weil seine

Werke bei dieser Prätention alles inneren Gehalts entbehren, weil sie durchaus hohl, nüchtern und geistlos sind, so machen sie, fast unter allen Productionen dieser Zeit, den widerwärtigsten Eindruck. Eins seiner unleidlichsten Werke (das seltsamer Weise lange für ein Bild des wirklichen Rafael gegolten hat) befindet sich im Berliner Museum: Loth mit seinen beiden Töchtern; hier ist der ekelhafte Gegenstand, den es darstellt und der nur für die wüst leidenschaftliche Weise späterer italienischer Naturalisten geeignet sein möchte, mit vornehmster Kälte und Lüge vorgeführt. Eine bessere Uebereinstimmung zwischen Gegenstand und Darstellung findet man dagegen in einem Bilde der Galerie von Sanssouci bei Potsdam, welches die Schönheit, eine nackte weibliche Gestalt, und hinter ihr den Tod darstellt; die hohle Prätention in der Gestalt des Lebens contrastirt in diesem Bilde auf eine wirksame Weise mit jenem dürren Knochengerippe. — Langweilige Götterfiguren von der Hand des Floris sieht man in verschiedenen Galerieen. Sein berühmtestes Werk ist der Sturz der bösen Engel, in der Akademie von Antwerpen, eine Sammlung wohlgezeichneter Aktstudien.

2.

3.

4.

Floris bildete eine bedeutende Schule. Zu den Künstlern, die aus derselben hervorgegangen sind, gehören zunächst die Gebrüder Franck, unter denen vornehmlich Franz Franck der ältere durch kräftige Färbung und die Abwesenheit affektirten Strebens bemerkenswerth ist. Seine bedeutendsten Bilder sind in der Akademie und im Dome von Antwerpen. Ihm ähnlich, vielleicht nur mehr manierirt, ist sein Sohn Franz Franck der jüngere, welcher indess schon einen gewissen Einfluss von Seiten des Rubens erkennen lässt; ein nicht uninteressantes Bild dieses Künstlers ist der Kampf der Menschen und Thiere gegen den Tod, in der Galerie von München. — Ein andrer Schüler des Floris war Franz Pourbus der ältere, der als Portraitmaler, in schlichter und energischer Auffassung des Lebens und Kraft des Colorites, eine bedeutende Stelle einnimmt. Seine Predigt des heiligen Aloysius unter vielem Volk, in der Akademie von Antwerpen, zeichnet sich durch die Einführung von

5.

6.

7.

8.

Portraitfiguren vortheilhaft aus. Der Sohn dieses Künstlers, Franz Pourbus der jüngere, war ebenfalls ein vorzüglicher Portraitmaler; eine beträchtliche Anzahl seiner Werke im Louvre. — Der bedeutendste Schüler des Floris war Martin de Vos (1531—1603), der sich nachmals in Venedig, nach der Weise des Tintoretto, ausbildete und, in der Richtung der venetianischen Schule, ebenfalls in Etwas von dem hohlen Ideale des Floris abging, indem er sich einer wärmeren, mehr naturgemässen Auffassung zuwandte. Die Akademie zu Antwerpen enthält mehrere Bilder von ihm, u. a. eine Versuchung des heil. Antonius mit zahlreichen, zum Theil sehr ergötzlichen Teufeleien in der Art des Hieronymus Bosch. Ein Bild von ihm, im Berliner Museum, stellt auf der einen Seite den auferstandenen Heiland dar, der seinen Jüngern am See Tiberias erscheint, auf der andern Seite den Jonas, der in den Rachen des Wallfisches geworfen wird; ein zwar bedeutend manierirtes Werk, jedoch bereits voll Leben und Affekt. Ebendaselbst ein zierliches und lebendiges Genrebild, die Züchtigung Amors. Martin de Vos bildete eine grosse Schule und wirkte durch diese in mannigfacher Weise auf die Richtung seiner Zeit ein.

9.

10.

11.

Andre Künstler der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts hielten jedoch mehr an der manierirten Nachahmung der römischen Schule fest. Dahin gehören Bartholomäus Spranger von Antwerpen*), Peter de Witte (genannt Candido), Carl van Mander, Heinrich Goltzius u. a. m., deren zahlreiche Werke im Allgemeinen sehr wenig Erfreuliches zeigen. Goltzius ist vornehmlich durch eine bedeutende Anzahl von Kupferstichen bekannt. Van Mander hat sich durch Aufzeichnung biographischer und artistischer Notizen über seine Vorgänger im Bereiche der Kunst ein Verdienst erworben, welches seine eignen Leistungen im Fache der Malerei weit übertrifft.

---

*) Ueber böhmische Miniaturen unter Sprangers (und verwandtem italisirendem Einfluss) vergl. Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 413.

Die nächste Stufe nach de Vos nimmt Octavius van Veen (Otto Venius, 1556—1634) ein. Er bestrebt sich, den Gestalten durch sorgfältigere Schattirung den Schein vollkommener Rundung zu geben, sie besser zu modelliren und das Ganze du ch harmonische Vertheilung der lichten und dunklen Stellen mehr zu verschmelzen; seine Gruppirung ist oft akademisch untadelhaft; doch steht er im geistigen Ausdrucke, wenn man eine gewisse Tüchtigkeit der Auffassung, in einzelnen Fällen wenigstens, ausnimmt, nicht eben höher als die aus der Schule des Floris hervorgegangenen Künstler.
12. Bilder von ihm sind besonders in den Galerien von Mün-
13. chen, Brüssel und Antwerpen vorhanden. Der Ruhm dieses Künstlers besteht darin, dass Rubens in seiner Schule gebildet wurde.

Ein anderer Künstler dieser Zeit, Heinrich van Balen, befolgt wiederum mehr venetianische Studien, die bei vielfach manierirtem Wesen, als ein günstiges Element in seinen Kunstleistungen erscheinen. — Eine verwandte Richtung zeigt sich auch in den Werken des Cornelius van Harlem (Corn. Cornelissen), der in seinen bessern Gemälden durch treffliche, warme und weiche Behandlung des Nackten vor seinen Zeitgenossen ausgezeichnet ist, wenn freilich auch bei ihm der belebende Geist, die sinnliche
14. Lust, vermisst wird. Die Gemäldegalerie des Museums und die des k. Schlosses zu Berlin besitzen mehrere Bilder seiner
15. Hand. Andres im Haag und in Dresden.

Endlich ist hier noch Abraham Bloemart zu erwähnen, der zwar ebenfalls als ein arger Manierist verrufen ist, der jedoch in einzelnen Werken ein glückliches Bestreben nach derber, kräftiger Auffassung der Natur zeigt. In diesem Betracht sind besonders die Bilder anzuführen, die von ihm
16. im Berliner Museum vorhanden sind. Das eine, die Anbetung der Hirten, ist ein Bild von energischer Lichtwirkung und mit kräftigen Gestalten; das andre, von grossen Dimensionen, stellt eine heilige Familie dar und den Engel, welcher dem Joseph im Traume erscheint. Hier ist der Engel zwar wiederum eine sehr manierirte Gestalt (wie dergleichen für

heilige Gegenstände einmal hergebracht war), der Joseph indess ungleich kräftiger und die Nebendinge mit glücklicher Nachahmung gemalt. (Ein Fest der Götter, in der k. Galerie im Haag; eine Erweckung des Lazarus, in der Münchner Pinakothek).

Wie nun schon bei den genannten Künstlern die genreartigen Züge und Figuren und die landschaftlichen Hintergründe oft bei weitem anziehender sind als die manierirten Historien, welchen sie zur Unterlage dienen, so gewannen auch bereits Genre und Landschaft mit Peter Breughel dem ältern (1530—1590?) und mit Paul Bril (1556—1626), vieler Andern zu geschweigen, mehr und mehr eine abgeschlossene Bedeutung. (S. Buch V.; Abschn. II., Cap. I. und II.).

§. 263. In Deutschland gewährt diese Periode manieristischen Verfalles und innerer Erschöpfung einen ungleich dürftigern und traurigern Anblick als in den Niederlanden. Man fühlt es aller Orten, dass beinahe nur Kräfte untergeordneten Ranges der Malerei treu geblieben sind und dass die wenigen Ausnahmen dereinst bei einem neuen Erwachen der Kunst nicht als Sammel- und Ausgangspunkt werden genügen können. Wenige Jahrzehnde nach Dürer's Tode ist die Malerei wieder ein städtisches Gewerbe wie alle andern, und die wenigen Maler, welche sie als freie Kunst fassen, sind innerlich oft nicht besser, wohl aber anspruchsvoller als die übrigen. Der grösste damalige Kunstfreund, Kaiser Rudolph II., war schon mehr auf das Sammeln der Werke der ältern grossen Meister als auf neue Bestellungen bedacht.

Die deutschen Künstler dieser Zeit hängen theils mittelbar durch die Niederländer oder auch nur durch Kupferstiche, theils unmittelbar durch Reisen mit Italien zusammen. Wir beginnen mit einem kölnischen Meister, der mit seinen frühern Arbeiten noch in die gute Zeit hinaufreicht, mit dem schon erwähnten Bartholomäus de Bruyn (malte von 1520 bis 1560). Sein Hauptwerk aus der bessern 1. Zeit sind die Gemälde v. J. 1536, die sich über dem Hochaltar der Stiftskirche von Xanten befinden, Doppelflügel eines

Reliquienschreines, auf beiden Seiten bemalt, auf denen zu äusserst die lebensgrossen Gestalten verschiedener Heiligen, sodann Begebenheiten aus dem Leben der Kaiserin Helena und das Martyrthum der thebaischen Legion, zu innerst mehrere Scenen aus dem Leiden Christi dargestellt sind. Im 2. Museum zu Köln ist aus dieser Zeit (1535) das tüchtige Portrait des Bürgermeisters Browiller, im Berliner Museum 3. das sehr vorzügliche des Bürgermeisters J. van Ryth, vom Jahre 1525, vorhanden, welches letzterebeinahe an spätere Holbein'sche Bildnisse erinnert. Von den spätern Werken italisirender Gattung, welche insgemein eine leere, unangenehme Manier zeigen, besitzt das Museum und 4. die Kirchen von Köln (bes. S. Severin), die Moritz- 5. kapelle zu Nürnberg, u. a. Sammlungen eine beträchtliche 6. Anzahl; Einiges davon mag den zum Collectivum gewordenen Namen de Bruyn allerdings mit Unrecht tragen (dagegen dürfte ihm manches in der Münchner Sammlung dem Heems- 7. kerk Zugeschriebene gehören). Vielleicht das beste Bild dieser Richtung befindet sich in der Sammlung des Herrn Haan in Köln (ehemals bei Lyversberg); oberwärts Christus auf dem Regenbogen, unten rechts Heilige des Ritterstandes, links heilige Geistliche, fern in der Mitte zwei arbeitende Bauern. Das Ganze ist in einem ernsten, nicht unedeln Sinn concipirt und enthält in den lebenswahren Köpfen und der guten Gewandung noch Anklänge der frühern Weise. — Von den andern kölnischen Malern jener Zeit ist Johann von Aachen, Schüler des Spranger, ein nicht zu verachtender, glänzender Manierist, Geldorp Gortzius (ein geborner Niederländer, geb. 1553), in Portraits ansprechend, Jerrich nicht ohne eine weiche Eleganz.

In den protestantischen Gegenden Norddeutschlands, welche schon zur Zeit Dürer's eine untergeordnete Stelle in der Malerei eingenommen, taucht hie und da noch ein Kunstwerk, aber selten von einigem Belange auf. An den Höfen beschränkte man sich wesentlich auf Portraitmalerei und wandte die vorhandenen Mittel auf Curiositäten, getriebene Arbeit, Elfenbeinschnitzereien u. dgl.; eine Geschmacksrich-

tung, welche auch unter wohlhabenden Privatleuten überhand nahm. Von einzelnen Malern ist wenig zu melden. Adam Offinger, welcher 1578 eine grosse figurenreiche Kreuzigung für die Kirche zu Ampfurth (Reg.-Bez. Magdeburg) malte, erscheint in dieser Leistung als ein unbedeutender Manierist mit einer fernen Erinnerung an die oberdeutsche Schule. — David Redtel von Stettin fertigte 1580 das Altarblatt der Nicolaikirche zu Greiffenhagen in Pommern*), in dem von der römisch-florentinischen Schule abgeleiteten Styl, welcher sich über ganz Deutschland verbreitete und in diesem Werke nicht sonderlich geistvoll gehandhabt ist. Am besten gelang ihm eine durchaus portraitmässige Darstellung der Taufhandlung. Damals lebte auch noch der jüngere Cranach, dessen wir oben (S. 527) gedacht haben.

8.

9.

Von den oberdeutschen Malern, deren Sandrart eine nicht geringe Menge aufzählt, war Hans Bock zu Basel einer der bedeutendsten. Seine kolossalen Fresken in und an dem dortigen Rathhause sind zwar theilweise sehr manierirt (die Geschichte der Susanna), theilweise aber auch von grosser Energie (die bekannte Fabel des Apelles) und durch schönen landschaftlichen Hintergrund ausgezeichnet (die Allegorie der Bestechlichkeit). Ferner sind hier noch Tobias Stimmer von Schaffhausen (geb. 1534), Jost Amman von Zürich (gest. 1591 zu Nürnberg), Christoph Meurer (ebendaher, gest. 1614) zu nennen.

10.

In Regensburg wirkten damals Melchior Bocksberger aus Salzburg und Sebastian Kirchmeier. Bilder von beiden in der Sammlung des dortigen Kunstvereins, u. a. vom erstgenannten ein Christus in der Vorhölle, carrikirt und gesucht, aber nicht ohne dramatisches Leben.

11.

Am thätigsten erwies sich die Malerei damals in Baiern, dessen katholisch gebliebenes Fürstenhaus mit den Tendenzen der Gegenreformation auch den Glanz der sämmtlichen Künste für die Herstellung der Kirche in Anspruch nahm. Derselbe Hof, welcher Orlando Lasso im Solde hielt und

*) Vgl. Kugler, Pommersche Kunstgesch. S. 238.

zahlreiche Kirchenbauten ausführen liess, beschäftigte u. a. Malern den in Venedig nach Tizian gebildeten Christoph 12. Schwarz (1550—1594), von welchem die Pinakothek mehrere grosse Bilder besitzt. Etwas früher hatte Hans Müelich (1515—1572) dort tüchtige Bildnisse ausgeführt Etwas später dagegen blühte Johann Rottenhammer von München (1564—1622), der Schüler Tintoretto's, und zwar in 13. dessen besserer Zeit. Ein sehr grosses Bild in der Pinakothek, Madonna mit vielen Heiligen dem heil. Augustin erscheinend, ist mit vieler Energie gemalt, ebenso eine Enthauptung der heil. Catharina Von den meist kleinern mythologischen 14. Gemälden dieses Meisters erwähnen wir eine Amazonenschlacht im Berliner Museum, ein feuriges, leidenschaftlich 15. bewegtes Bild, und den Tod des Adonis, im Louvre, ganz in der Art der hellen, warmen und fleissigen Gemälde Tintoretto's. — Die beiden genannten Maler stehen der deutschen Kunst des XVI. Jahrhunderts schon ferner als die vorher angeführten, bei welchen noch immer hie und da ein Motiv der Dürer'schen Zeit zum Vorschein kömmt. — Gleichzeitig malte auch Adam Elzheimer aus Frankfurt (1574—1620), welchen wir unten bei den Landschaften umständlicher behandeln, schon hier aber wegen seiner zierlichen, miniaturartigen Historienbildchen erwähnen müssen. Dieselben sind verhältnissmässig frei von Manier und reich an einzelnen geistvollen Zügen, einige auch von kunstreichem Lichteffekt. Das Original seiner „Ceres, von dem Knaben Stellio verspottet," das man im Brande von Whitehall zerstört glaubte, 16. befindet sich in der Galerie von Madrid; eine Wiederholung, vielleicht von der Hand Gerard Dow's, im Berliner Museum.

§. 264. Am wenigsten einheimisches Gedeihen findet sich in der französischen Kunst dieser Zeit*). Wenn man mit Erstaunen sieht, dass Frankreich gleichzeitig mit

---

*) Literatur: Verschiedene französische Werke: z. B. Gault de Saint Germain: *les trois siècles de la peinture en France, Paris*, 1808. — Sodann vornehmlich: Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd. III, 1805, Geschichte der Malerei in Frankreich. — Vgl. bes. Waagen, Paris, S. 17 ff., 395 ff., 637 ff.

der höchsten Blüthe der deutschen Malerei, mit dem geistigen Aufschwung des ganzen Abendlandes auch nicht Einen Maler von Bedeutung aufzuweisen hat, so wundert man sich nicht mehr, dass der grosse Kunstfreund, König Franz I., nur mit italienischen Werken seine Paläste bereicherte, nur italienische Künstler beschäftigte. Leonardo da Vinci ward durch ihn am Abende seines Lebens nach Frankreich berufen, ebenso einige Jahre später Andrea del Sarto; der Eine starb bald, der Andre entwich, wie wir oben (S. 127 und 164) berichtet haben. Auch mit der Berufung des betagten Jacopo Pacchiarotto war nicht viel geholfen. Nur die geringern Kräfte hielten im Dienste des Königs aus. Von bedeutender Wirksamkeit waren die Künstler, welche zur Ausschmückung des Schlosses zu Fontainebleau für ihn arbeiteten; Rosso (den die Franzosen Maitre Roux nennen), Primaticcio, Niccolò dell' Abate und viele andre Italiener, welche den Genannten hülfreiche Hand leisteten*). Auch werden verschiedene Franzosen erwähnt, welche an den Arbeiten zu Fontainebleau Theil genommen; doch haben sich diese nirgend zu selbständiger Eigenthümlichkeit entwickelt. Die ganze Schule von Fontainebleau ist im Wesentlichen nur als ein aus Italien versetzter Zweig, als eine Colonie, die fremd im fremden Lande dasteht, zu betrachten. Ihr Gesammtcharakter besteht in jenem mehr dekorativen Elemente, worin sich die römische Schule mit Glück bewegt hatte. Zu bemerken ist jedoch, dass diese Werke zu Fontainebleau von den späteren französischen Künslern, sofern sie in der Heimath ihre erste Bildung empfingen, als ihre bedeutendsten Muster betrachtet wurden und dass sie auf die Entwickelung der letztern nicht ohne Einfluss waren**).

---

*) Vgl. oben S. 167 und 257.

**) Dass übrigens schon vor der Ansiedelung der genannten Italiener eine italisirende Manier in Frankreich einheimisch war, beweist Waagen (Paris, S. 395) aus Miniaturen des Malers Godefroy vom Jahre 1519. Eine beträchtliche italienische Einwirkung war allerdings bereits bei Fouquet von Tours (S. 414) sichtbar, auch hängt

Ein einziger Maler scheint weniger davon berührt worden zu sein: François Clouet, gen. Janet (blühte 1540
1. bis 1560), von welchem der Louvre und mehrere andere Galerien eine Anzahl kleiner, sauberer Portraits, meist von Personen des damaligen französischen Hofes, zum Theil in ganzer Figur, besitzen. Der Styl derselben ist wesentlich niederländisch, die feine und wahre Auffassung erinnert an Holbein, obwohl sonst weder dessen Tiefe noch die Natur-
2. wahrheit seines Colorites erreicht ist. Das bedeutendste Bild, Katharina von Medici mit ihren Kindern, ganze Figuren in Lebensgrösse, befindet sich nebst 88 Handzeichnungen Janet's in Castle Howard*). — Die meisten übrigen Maler stehen den geringern italienischen und brabantischen Manieristen parallel. So erinnert Jean Cousin (blühte 1540 — 1589), den die Franzosen ihren Michelangelo nennen, unmittelbar an Franz Floris, welcher bekanntlich mit demselben Rechte
3. der niederländische Rafael heisst. Sein „Weltgericht" im Louvre ist ein geschmackloses und buntes Gewirr, obwohl von sorgfältiger Ausführung und warmem Ton Ihm schreibt
4. man ausserdem einzelne Glasmalereien zu, z. B. die sehr manierirten und haltungslosen im Mittelschiff von S. Gervais in Paris. Wir übergehen die andern, noch ziemlich zahlreichen Werke dieser Gattung, in welcher damals Bernard Palissy, Robert Pinaigrier, Henriet Claude u. A. glänzten, indem hier eben so wenig als in der gleichzeitigen limosinischen Emailarbeit ein wahrhaft selbständiger Fortschritt der Malerei zu erkennen ist. Von den unter Cousin's Einfluss entstandenen Miniaturen ist ein in der kaiserl Biblio-
5. thek zu Paris befindliches Gebetbuch Heinrich's II. zu nennen, auf welchen die Pracht- und Kunstliebe seines Vaters sich vererbt hatte. Dasselbe enthält eine grosse Anzahl von

---

wohl das verhältnissmässig sehr frühe Auftreten der Renaissance in der französischen Baukunst mit dieser fortlaufenden Kette von südlichen Einflüssen zusammen.

*) Ueber Jehan Clouet, des François Vater, und diesen letztern selbst, vergl. Waagen im D. Kunstbl. 1851, S 76 und 85.

äusserst sauber ausgeführten Gemälden, die in der Composition die Nachahmung des Michelangelo, in den langen Proportionen das Vorbild Primaticcio's verrathen; in den Gesichtern herrscht eine gefällige Leere. — Von Martin Freminet, dem Hofmaler Heinrichs IV., Schüler Cousin's, ist noch das Deckengemälde in der Schlosskapelle von Fontainebleau erhalten. 6.

§. 265. Von der englischen Kunst*), welche sich etwa selbständig niederländischen u. a. nordischen oder italienischen Einflüssen untergeordnet hätte, kann in dieser grossen Zeit, selbst unter Elisabeth, nicht die Rede sein; die ausländische Kunst wanderte selber nach England hinüber. Vom Ende des XV. Jahrhunderts ab treten nämlich in der Kunstgeschichte Englands eine Menge fremder, mehr oder minder berühmter Namen hervor, die zwar ein weit verbreitetes Interesse an Werken der Kunst bezeugen, die aber durchweg fast nur dem Fache der Portraitmalerei angehören und kaum irgend namhafte Leistungen von Seiten einheimischer Künstler hervorgerufen haben. Den Grund dieser einseitigen Beschränkung des Interesse für die Kunst und der eigenen geringen Productivität hat man in den kirchlichen Verhältnissen der Zeit gesucht, indem die Reformation in England mit einem Rigorismus hervortrat, wie in keinem anderen Lande. Doch scheint es, dass beides wohl aus einer gemeinsamen Quelle hervorgegangen sein dürfte, eben aus einem mehr oder minder durchgreifenden Mangel an Sinn für die tiefere Bedeutung der bildenden Kunst. Wäre ein solcher in jenen Zeiten wirklich und lebendig vorhanden gewesen, so hätte er nicht durch äussere Gewalt in so bedeutendem Maasse zurückgedrängt werden können. —

*) Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd. V. 1808, die Geschichte der Malerei in Grossbritanien enthaltend. — Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 281–311 u. a. (Den Mittheilungen des letzteren folgt der Verf. zumeist in den obigen Angaben.) — Sodann Waagen: Kunstwerke u. Künstler in England, I u. II, passim. — Horace Walpole, Anecdotes of painting in England, at Strawberry-Hill, 1762.

Unter den Künstlern, welche seit jenem Zeitpunkte bis zum Erwachen einer nationalen Kunst in England thätig waren, sind als die bedeutendsten vornehmlich die folgenden zu nennen:

Zu Ende des XV. Jahrhunderts, unter König Heinrich VII.: Johann Mabuse.

In der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, unter Heinrich VIII.: Hans Holbein d. j., Anton Moor (More), Gerhard Lucas Horebout, nebst vielen andern, weniger ausgezeichneten deutschen und niederländischen Malern. Auch einige Italiener, unter denen namentlich Bartolommeo Luca Penni, Bruder des bekannten Gianfrancesco Penni, il Fattore.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, zur Zeit der Königin Elisabeth: der Italiener Federigo Zuccaro, von dem man in England treffliche Portraits sieht; die Niederländer Lucas de Heere, Schüler von Franz Floris, und Cornelius Ketel; sodann Isaac Oliver (oder Olivier) und sein Sohn Peter Oliver, aus einer französischen Familie stammend, beide als Miniaturmaler ausgezeichnet. In letzterm Fache ist auch der etwas früher, noch unter Elisabeth thätige Nicolaus Hilliard als geborener Engländer zu erwähnen. — Wenn politische Grösse, ein reiches Volksleben und ein Drama wie dasjenige Shakspeare's die mangelnde Malerei ersetzen können, so hat England sich reichlich schadlos gehalten.

§. 266. Auch die spanische Kunst*) des XVI. Jahrhunderts ist in überwiegendem Maasse von Italien abhängig. Mehr und mehr tritt der flandrische Einfluss, welcher sie in der vorhergehenden Periode so mannigfach bestimmt

*) Die bedeutendsten literarischen Werke: Antonio Palomino y Velasco: *el Museo pictorico y escala optica. Madrid*, 1715—1724. (2 Bde. in fol.) — D. Juan August. Cean Bermudez: *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. Madrid*, 1800. (6 Bde. in 8. Hauptwerk). — Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste (Bd. IV, die Geschichte der Male-

hatte, (vgl. S. 461) neben dem italienischen zurück. Der letztere macht sich selbst in demjenigen berühmten Künstler geltend, welcher sonst als Repräsentant des sogenannten deutschen, mit Dürer verglichenen Styles betrachtet wird. Dies ist Luis de Morales (nicht Christobal Perez Morales), genannt: el Divino (der Göttliche), der im Anfange des Jahrhunderts in Estremadura geboren wurde, auch dort die Kunst lernte, und im Jahre 1586 starb, ohne Spanien je verlassen zu haben. Auf irgend eine Weise müssen indess doch italienische Traditionen, etwa der römischen Schule zu ihm gedrungen sein, von deren Manier er nicht ganz frei ist. Eine gewisse Strenge und Trockenheit, ein geleckter Auftrag und dunkle Schatten in der Carnation machen seine Bilder hie und da unangenehm; bedeutend sind sie aber als erste Aeusserung des gewaltsamen religiösen Affektes, welcher in der spätern spanischen Kunst eine so grosse Rolle spielt und von der frommen Ekstase eines Perugino wohl zu unterscheiden ist. Es sind meist nicht sehr grosse Andachtsbilder (daher der Beiname divino); mit Vorliebe hat der Maler den Schmerz des dornengekrönten Christus, den Jammer der Mater dolorosa u. dgl. geschildert, und selbst gewöhnliche Madonnen gewinnen bei ihm etwas Bekümmertes, Leidendes. Im Louvre eine Kreuztragung, ein Eccehomo und eine Pietà — fast der ganze Vorrath von Darstellungen, welche Morales besass. Im Madrider Museum ähnliche Bilder, ausserdem eine Beschneidung. In der frühern Sammlung des Marschall Soult zu Paris befand sich eine Gruppe heiliger Personen und ein Eccehomo. Anderes in der Kathedrale u. a. Kirchen von

1. 2. 3. 4.

---

rei in Spanien enthaltend. Göttingen 1806). — Von Schepeler: Beiträge zu der Geschichte Spaniens; enthaltend Ideen und Notizen über Künste und spanische Maler, u. s. w. Aachen und Leipzig 1828. U. a. m. — Viardot: Studien zur Geschichte der Staatseinrichtungen, der Literatur, des Theaters und der bildenden Künste in Spanien, übers. von Th. Hell, Leipzig 1836, 2 Thle. — Viardot: *les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique, Paris* 1843. — Von Demselben: *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne, Paris* 1839. — Lithographisches Prachtwerk: *Collecion lithographica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII. Madrid* 1826.

Badajoz, wo der Künstler lebte. — Der einzige bekannte Schüler desselben, Juan Labrador (st. 1600) war als Stilllebenmaler ausgezeichnet, was wiederum auf niederländische Einflüsse deuten könnte.

Im Allgemeinen jedoch zeigt sich bei den Spaniern des XVI. Jahrhunderts, vornehmlich der zweiten Hälfte, ein ähnliches Eingehen auf die Vorbilder der italienischen Kunst, wie wir dasselbe bereits bei den gleichzeitigen Deutschen und Niederländern kennen gelernt haben. Auch hier begegnen uns theils ähnliche Vermischungen des einheimischen mit dem fremden Style der Malerei, theils überwiegende Einwirkung des letzteren, und zwar in einer Weise, dass im Einzelnen bedeutende Erfolge gewonnen wurden, und keine so hohle Manier einriss wie bei Floris und seinen Schulgenossen.

Schon im XV. Jahrhundert fehlt es nicht an Beispielen, dass Künstler, wie namentlich Antonio del Rincon, Hofmaler Ferdinands und Jsabellens (1446—1500), ihre Studien in Italien machten, was indess, bei dem damaligen Bildungsstande der italienischen Kunst, natürlich noch nicht eine Umgestaltung der heimischen Richtungen zur Folge haben konnte. Zu diesen Malern gehört u. a. auch Juan de Spaña, der sich in der Schule des Perugino bildete und in Italien blieb, woselbst er unter dem Namen des Spagna bekannt ist. (Vgl. oben S. 91.)

Bedeutendere Einwirkung auf die Entwickelung der spanischen Kunst scheint zunächst von Leonardo da Vinci ausgegangen zu sein. Namentlich sind in dieser Rücksicht zwei vorzügliche spanische Maler anzuführen, welche man für Schüler dieses Meisters zu halten geneigt ist: Pablo de Aregio und Francisco Neapoli. Von ihnen wur-
5. den im Jahre 1506 die Tafeln, welche den Hochaltar der Kathedrale von Valencia schmückten, und verschiedene Scenen der heil. Geschichte darstellen, ausgeführt*). Die ausgezeichnetste dieser Darstellungen ist der Tod der Maria und hier namentlich sind die Apostel ganz in dem Geiste des

*) Tüb. Kunstblatt 1823, Nr. 5.

grossen Abendmahles von Leonardo behandelt; allein auch die andern Gemälde tragen ganz den Charakter des florentinischen Meisters, sowohl in der Einfachheit der Composition, als in dem grossartigen, ernsten Ausdrucke und den genauen, kräftigen Umrissen. Auch in einigen andren Gemälden, welche in den Kirchen von Valencia vorhanden sind, findet man die entschiedenste und glücklichste Annäherung an den Styl des Leonardo. Ebenso sind in der Kathedrale von Murcia vortreffliche Bilder desselben Styles vorhanden und denen der obengenannten Meister in der Kathedrale von Valencia sehr entsprechend*). — Ein dritter namhafter Künstler, welcher sich der Richtung des Leonardo mit Glück anschloss (obgleich er sich unter Rafael gebildet haben soll), ist Hernan (oder Fernando) Yañez, um 1531 blühend. Hauptwerke von ihm zu Cuenca**). 6.

Vorzugsweise jedoch ging das Streben der Spanier, ebenso wie wir es bei den Niederländern und Deutschen kennen gelernt haben, dahin, sich jene reinere, vollere Entfaltung der Form zu eigen zu machen, welche den Richtungen der Schulen des Michelangelo und Rafael zu Grunde lag. Unter diesen Meistern und nach ihren Werken machte eine grosse Anzahl spanischer Künstler ihre Studien und verpflanzte den Styl derselben nach Spanien; es scheint, dass sie, der Mehrzahl nach, nicht so sehr in jene äusserliche Manier, die wir bei den nordischen Künstlern bedauern mussten, verfallen sind.

An der Spitze dieser Künstler steht Alonso Berruguete von Toledo (1460—1562), ein vielseitiger Meister, Architekt, Bildhauer und Maler, der sich in der Schule des Michelangelo gebildet hatte und zuerst dessen Weise in Spanien einführte Seine diesseits der Pyrenäen sehr seltenen,

---

*) Tüb. Kunstblatt 1822, Nr. 96, S. 383. (Mittheilungen von Meisel).

**) Ueber eine Reihe andrer spanischer Maler dieser Zeit, Alexo Fernandez (1508) Pedro Fernandez de Guadelupe (1526) Pedro Berruguete, Juan de Borgona (1508) und ihre (und Andrer) Werke in den Kathedralen v. Sevilla, Valencia, Toledo, vergl. Passavant im D. Kstbl. 1853 S. 96.

fast auf Salamanca und Valladolid beschränkten Malereien sind bei sehr sorgfältiger Ausführung in ähnlicher Weise manierirt, wie spätere römische Bilder, obgleich er Italien nur in der höchsten Blüthezeit (1503—1520) gekannt hatte.

Ein zweiter vorzüglicherer Meister ist Pedro Campaña (1503—1580), eigentlich ein Niederländer und in Brüssel geboren, seiner künstlerischen Thätigkeit nach jedoch wesentlich den Spaniern zuzuzählen*). Seine Ausbildung hatte er in Italien, wahrscheinlich ebenfalls unter Michelangelo, erhalten, doch verbindet er mit der Richtung des letzteren noch bedeutende Anklänge an die ältere Schule. Sein Hauptwerk
7. ist eine Abnahme vom Kreuz in der Kathedrale von Sevilla (früher in der Kirche Sta. Cruz); im Colorit, im Ausdruck der Gesichter, in der einfachen Composition, die fast in architektonischer Symmetrie geordnet ist, wird dies Gemälde mit den Leistungen Albrecht Dürer's verglichen; im Ausdruck der augenblicklichen Bewegung, die nicht äusserlich, sondern von innen herausgeht, zeigt sich die Annäherung an Michelangelo. Die Meisterhaftigkeit des Momentanen in dieser Darstellung bezeichnet am Besten ein Ausspruch Murillo's. Dieser grosse Künstler pflegte nemlich in seinem Alter täglich das Gemälde zu besuchen und lange davor zu verweilen; eines Tages fragte ihn der Sakristan, der die Kirche schliessen wollte, was er so lange vor dem Bilde zu stehen habe? worauf Murillo ganz in Gedanken erwiederte: „Ich warte bis diese heiligen Männer unsern Herrn vollends herabgenommen haben." — In derselben Kathedrale eine Reinigung Mariä und eine Auferstehung mit Heiligen. — Auch in andren Kirchen von Sevilla finden sich verschiedene Gemälde
8. Campaña's. — Im Berliner Museum eine Madonna mit dem Kinde, in welchem Bilde der Kopf der Madonna höchst interessant, das Kind jedoch von unangenehmer Zeichnung ist. — Gleichzeitig mit diesem arbeitete in Sevilla sein

---

*) Tüb. Kunstblatt 1822, Nr. 77. Ueber Ferdinand Sturm aus Ziricksee (1555) vergl. Passavant D. Kunstbl. 1853, S. 113.

Landsmann Franz Frutet, der ebenfalls in Italien studirt hatte.

Bedeutender noch als die genannten war ein andrer Künstler von Sevilla: Luis de Vargas (1502—1568), der sich in Italien in der Schule des Perin del Vaga gebildet haben soll. Bei ihm herrscht die Richtung der römischen Schule vor, und in einzelnen seiner Werke soll er sich aufs Glücklichste der anmuthvollen Grazie und Reinheit Rafaels anschliessen. Die Kirchen von Sevilla besitzen mannigfache Werke seiner Hand, die vortrefflichsten befinden sich in der dortigen Kathedrale*). Unter den letzteren ist insbesondere 9. sein „Cuadro de la gamba" berühmt. Es stellt Adam und Eva dar, dahinter mehrere Greise, wahrscheinlich die Erzväter, und einige Kinder; alle sehen flehend zu der Jungfrau empor, die in einer Glorie über ihnen schwebt**). Die Hauptfigur ist Adam, von ausgezeichneter Vollendung; die meisterhafte Behandlung des einen Schenkels (gamba) dieser Gestalt hat zur Bezeichnung des Gemäldes Anlass gegeben. Andre treffliche Bilder der Kathedrale sind: ein Altarwerk mit verschiedenen Darstellungen, unter denen vornehmlich eine Anbetung der Hirten ausgezeichnet ist, und eine Darstellung im Tempel. Die weiblichen Gestalten sind hier ganz von dem Geiste Rafaels erfüllt; andres jedoch erinnert mehr an Michelangelo. — Ein sogen. „Schmerzensweg" (Kreuz- 10. tragung) an der Treppe der Kirche San Pablo 1563 in Fresco gemalt, gilt als eins der vorzüglichsten Werke dieser Art in Spanien — Im Louvre ehemals: eine Madonna mit S. Michael 11. als Drachenbezwinger und mehrern anbetenden Gestalten. — In der Galerie Esterhazy zu Wien wird dem L. de Vargas 12. eine höchst anziehende Maria mit dem Kinde zugeschrieben, die indess mehr den besseren Leistungen des Annibal Caracci parallel zu stellen sein dürfte.

---

*) Ebendas. Nr. 78.

**) Es handelt sich offenbar um die Bewohner der „Vorhölle", denen hier die künftige Befreiung (durch Christi Höllenfahrt) verheissen wird. v. Bl.

Unter der bedeutenden Anzahl spanischer Künstler, welche in Italien, vornehmlich in der Schule des Michelangelo, gebildet waren oder einer ähnlichen Richtung folgten, sind ferner zu nennen: Pedro de Villegas Marmolejo und der Römer Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des Luis de Vargas und zu Sevilla thätig, — Caspar Becerra, Schüler Vasari's, der vornehmlich zu Madrid, als Bildhauer, Architekt und Maler arbeitete, u. a. m. Die Blüthe dieser Meister fällt in die spätere Zeit des XVI. Jahrhunderts. — Gleichzeitig mit diesen blühte in Valencia Vicente Juan Macip (1524—1579), fälschlich Juan de Juanez genannt), bei dem man, ähnlich wie beim Pedro Campaña, 13. noch die Nachklänge der älteren Schule gewahrt. Von ihm sind im Museum zu Madrid u. a vier Darstellungen aus dem Leben des heil. Stephan, eine Heimsuchung Mariä, ein Martyrium der heil. Agnes und ein prachtvolles grosses Abend- 14. mal vorhanden; im Louvre eine Auferstehung und mehrere 15. kleinere Bilder; in der Galerie Esterhazy zu Wien ein Bild des Heilandes, Anderes in Valencia u. a a. O Wenn spanische Schriftsteller den Vicente dem Rafael gleich schätzen, auch wohl gar (wie Palomino) über diesen stellen, so ist dies eine offenbare Uebertreibung, die indess doch ihren wahren Grund hat. Neben einer beträchtlich manierirten, an die Niederländer erinnernden Nachahmung römisch-florentinischer Art zeigt sich bei Joanez stellenweise ein ernstes Eingehen auf die Schönheit rafaelischer Motive. Die tiefe Frömmigkeit, welche ihn bewog, beim Beginn wichtiger Kirchenbilder sich durch das Sacrament des Altars zu stärken, mochte sich zum Seelenausdruck Rafaels besonders hingezogen fühlen. Aehnliche Züge werden auch von Morales und noch mehr von Vargas berichtet, in dessen Zelle man nach seinem Tode Geisseln und härene Gürtel vorfand.

Ebenso jedoch, wie bei den Niederländern, fand auch bei den Spaniern im weiteren Verlauf des XVI. Jahrhunderts eine Veränderung der italienischen Studien Statt. Nachdem sie das Formenstudium unter der Leitung der Römer und Florentiner beseitigt hatten, so wandten sie sich

dem ausgebildeten Colorite der Venetianer, vornehmlich Tizians zu, und brachten es auch in dessen Beobachtung zu eigenthümlich glücklichen Erfolgen. Zu den bedeutendsten spanischen Malern, welche in solcher Richtung sich ausgebildet hatten, gehören: Alonso Sanchez Coello, aus dem Königreich Valencia gebürtig, Hofmaler Philipps II. (eine Reihe Portraits im Louvre), und vornehmlich Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (der Stumme, 1526–1579) ebenfalls Philipps II. Hofmaler. Navarrete führt den Beinamen des spanischen Tizian und soll diesem Meister (als dessen Schüler er bezeichnet wird) vornehmlich in seinen früheren Werken sehr nahe kommen; in seinen späteren treten die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der spanischen Kunst mehr hervor. Zu diesen gehört eins seiner vorzüglichsten Gemälde, welches sich früher in der Galerie des Marschall Soult zu Paris befunden hat: die Aufnahme der drei Engel bei Abraham. Sonst befinden sich fast nur im Escurial Werke seiner Hand, in zwei Folgen. Die eine, jetzt von fünf Bildern, enthält u. a. „die schönen Hirten", d. h. eine sehr künstlich beleuchtete Geburt Christi, eine heil. Familie mit schönen und ausdrucksvollen Köpfen, eine Geisselung etc.; die andere besteht aus einzelnen Heiligenfiguren. — Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des A. S. Coello und gleichfalls Hofmaler bei Philipp II., ist einer der ausgezeichnetsten Portraitmaler Spaniens; in seinen Bildern bemerkt man wiederum eine, der venetianischen Schule verwandte Auffassungsweise. Im Museum von Madrid eine Geburt Mariä und eine Geburt Christi, die Nebenfiguren Portraits des königlichen Hauses; ausserdem ein Bildniss Carls V. Andere Bildnisse im Louvre u. a. a. O. — Domenico Theotocopuli, von seiner Herkunft bei den Italienern il Greco benannt, Schüler Tizians, seit 1577 in Spanien, ist ein sehr verwilderter Manierist von einer gewissen Genialität; Einzelnes, besonders im Colorit, erinnert direct an Bassano. Von seinen Bildern in der ehemaligen spanischen Sammlung des Louvre nennen wir nur ein jüngstes Gericht mit Portraits von Zeitgenossen.

16. 17. 18. 19. 20.

Ueber die portugiesische Kunst dieser Zeit, in welcher sich fortwährend niederländische und italienische Einflüsse scheinen gekreuzt zu haben, sind wir nach den vorliegenden Materialien noch immer nicht im Stande, etwas Bündiges mitzutheilen. Damals lebte der echte Gran-Vasco, oder Vasco-Fernandez, geb. 1552. Seine authentischen Bilder in der Kathedrale zu Vizeu: Kreuzigung, Ausgiessung des heiligen Geistes, S. Petrus, Christi Taufe, die Marter des heil. Sebastian, u. A. m. sollen von ausserordentlicher Grossartigkeit und Schönheit, übrigens noch „von gothischer Art“ und unter dem Einfluss A. Dürers entstanden sein *).

*) S. A. Raczynski: von *Les arts en Portugal*, S. 365 an. Jedoch erhalten wir noch während des Druckes wenigstens allgemeine Nachricht von einem neueren Werk: *Robinson*, *the early Portuguese School of painting*, *London* 1866, das namentlich über Gran-Vasco Schätzenswerthes enthalten soll. v. Bl.

Druck der Hofbuchdruckerei (H. A. Pierer) in Altenburg.

Inhalt des zweiten Bandes.

Drittes Buch.

Die italienische Kunst des XV. u. XVI. Jahrhunderts.

Viertes Buch.

